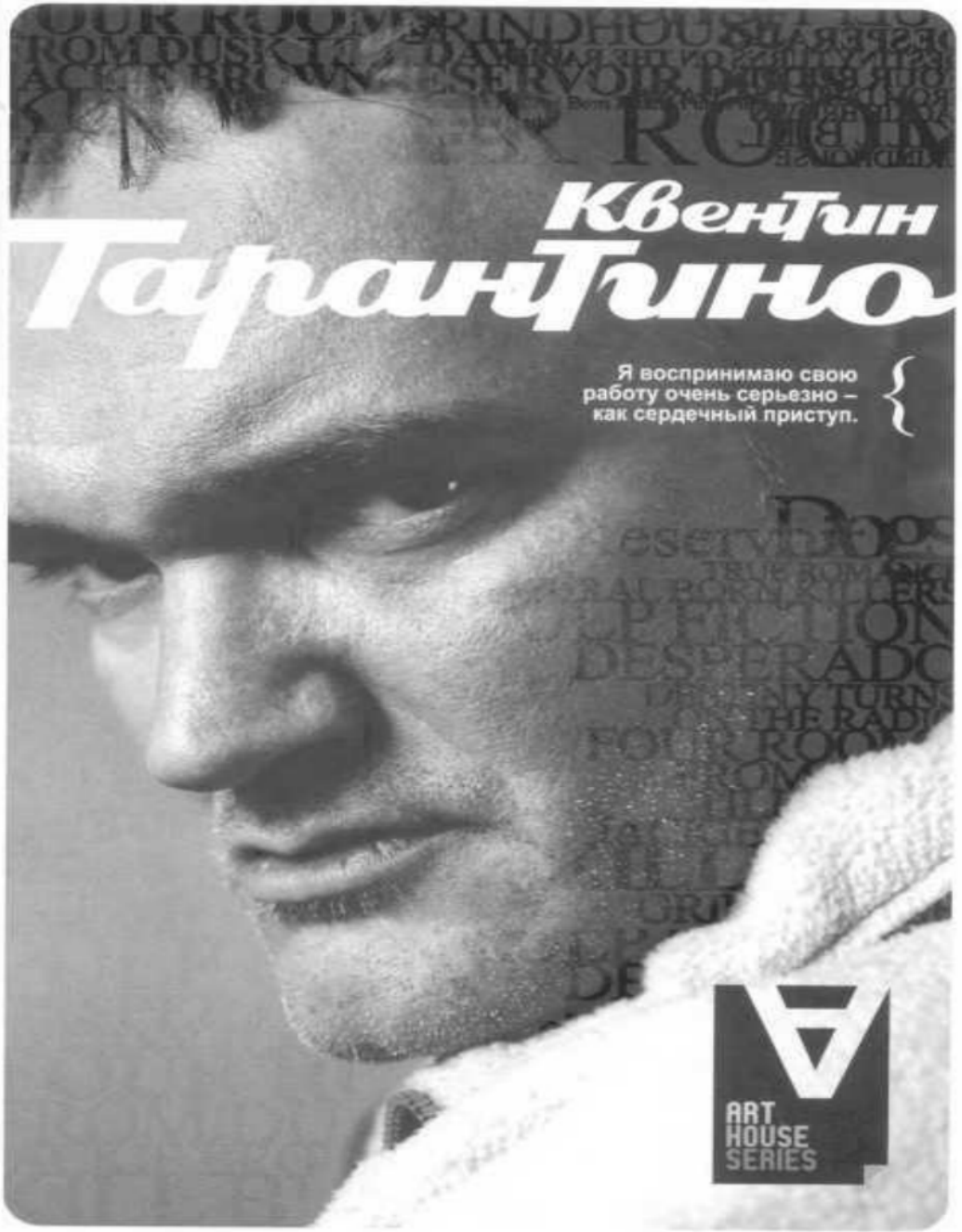
Квентин
Тарантино
Я воспринимаю свою работу очень серьезно – как сердечный приступ.
ART HOUSE SERIES

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Он ворвался в кинематограф 90-х годов неожиданно, словно вынырнув из-под прилавка видеопроката, и первыми же киноработами сумел переписать стандартную формулу голливудского успеха. Он — эмблема поколения режиссеров, не снимающих, а скорее стреляющих при помощи кинокамер, которые призваны заменить пистолеты. Иронически пересмотрев мифологию криминального жанра, он оригинально соединил в своих фильмах традиции независимого и мейнстримового кино. Он ввел моду на крутой, отвязный, брутальный стиль самовыражения, который стремительно и неизбежно перекочевал с экрана в реальную жизнь. Он обзавелся последователями, подражателями, фанатами и биографами, домом на Голливудских Холмах и заслуженной репутацией культовой фигуры современности, находящейся на острие стилистических дискуссий и моральных споров. Он — Квентин Тарантино. Книгой его интервью — таких же парадоксальных, провокационных, эпатажных, как его фильмы, — издательство «Азбука-классика» открывает серию «Арт-хаус», посвященную культовым персонам современного искусства.

- Квентин Тарантино: Интервью
  - Предисловие
  - Краткая биография
  - Фильмография
  - ИНТЕРВЬЮ
    - Посмотрим — на чьи звонки я не отвечу сегодня?
    - Знакомство с Квентином Тарантино
    - Интервью в Каннах
    - Разговор с Квентином Тарантино
    - Интервью с Квентином Тарантино
    - Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Бешеные псы»
    - «Бешеные псы» Квентина Тарантино: Сенсационность крайности
    - Сначала ответы, вопросы потом
    - Квентин Тарантино о фильме «Криминальное чтиво»
    - Интервью с Квентином Тарантино
    - Интервью с Квентином Тарантино
    - Новые голливудские убийцы

- Когда вы знаете, что вы в надежных руках
- Квентин Тарантино, мастер мочилова
- Квентин Тарантино, насилие и затейливый юмор
  -
  - Любимые фильмы вундеркинда
- Целлулоидные герои
- Четыре на четыре
- Интервью с Квентином Тарантино
- Тарантино и Джульетт
- Из прошлого: Квентин Тарантино о честолюбии, конъюнктуре и о том, как играть психопатов
- Мой вечер с Кью[17]
  - Часть I
  - Часть II
- Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Джеки Браун»
- А я иду в другую сторону
- Для меня очень важна правда
- Подсевший на кино

○ Алфавитный указатель имен и названий

• notes

○ 1
○ 2
○ 3
○ 4
○ 5
○ 6
○ 7
○ 8
○ 9
○ 10
○ 11
○ 12
○ 13
○ 14
○ 15
○ 16
○ 17
○ 18
○ 19
○ 20
○ 21
○ 22
○ 23

○ 24

Квентин Тарантино: Интервью

Предисловие

У каждого киномана есть хороший знакомый в видеопрокатном салоне — сверхосведомленный, словоохотливый собеседник, который к тому же не требует почасовой шестидолларовой оплаты за живописный безлимитный дискурс о всевозможных фильмах — от шедевров европейского кино до жанровых голливудских картин и гонконгского кунфу.

Двадцатидевятилетний Квентин Тарантино был именно такой обаятельной личностью, когда приехал в январе 1992 года на кинофестиваль «Санденс». Калифорнийский отшельник, самопровозглашенный «кинофрик», отстоявший пять лет за прилавком видеопроката на Манхэттен-Бич, отсмотревший уйму чужих фильмов, многократно обсудивший их с посетителями и строивший потешные планы о создании собственных. И вот теперь он оказался в нужном месте в нужное время — в Парк-Сити состоялась премьера его первой картины «Бешеные псы», где он выступил одновременно сценаристом, режиссером и исполнителем одной из ролей.

В феврале 1992 года в коротком интервью Дэвиду Дж. Фоксу из «Лос-Анджелес таймс» Квентин признался, что, попав на фестиваль «Санденс», он впервые оказался на севере и увидел снег. И когда «Бешеные псы» отправились в мае в Канны, он поехал вместе с ними в свой первый европейский вояж. Беседуя с Камиллой Невер из французского журнала «Кайе дю синема», он определил себя как «первостатейного фанатика кино» и превознес до небес целый список кинодеятелей — от Николаса Рэя до Марио Бавы и Серджо Леоне.

Вернувшись в Америку, Тарантино в августе-сентябре 1992 года сопровождал «Бешеных псов» на кинофестивалях в Монреале и Торонто, вожделенно предвкушая октябрьскую премьеру в США. Все, кто встречал Тарантино в конце того лета, вспоминают его как самого приветливого и дружелюбного кинорежиссера. После Канн, постоянно находясь в центре внимания, он весело проводил время, болтая с журналистами и критиками не только о фильмах вообще — как он это делал в видеопрокате, — но и о *своем* фильме.

Те, кто брал у Квентина (до «мистера Тарантино» он еще не дотягивал) формальные интервью, уходили вполне удовлетворенными. Молодой режиссер отвечал на все вопросы образно, со знанием дела и без каких бы то ни было комплексов. Разъясняя специфику своей работы, он говорил, что пытался освободиться от временных ограничений, структурирования

истории и выписывания персонажей, не привязываясь жестко к сценарию и используя его только как эскиз. Среди своих литературных увлечений Квентин называет «сагу о Глассах» Дж. Д. Сэлинджера, «крутые» романы Элмора Леонарда, Чарльза Уилфорда и Джима Томпсона. Ему также нравится ТВ: «Семейка Партридж» и «Спасатели Малибу».

Он был предельно простодушным и совсем не амбициозным двадцатидевятилетним молодым человеком. И несколько недель он витал в облаках, будучи харизматическим центром буйных развлекательных пресс-конференций на Международном кинофестивале в Торонто, где его сопровождали актеры, занятые в «Бешеных псах», — Харви Кейтель, Майкл Мэдсен, Стив Бушеми и Тим Рот.

Запись пресс-конференции, проведенной 16 сентября 1992 года, печатается впервые, так же как и интервью, взятые критиком Питером Брунеттом на Всемирном кинофестивале в Монреале. На этой пресс-конференции Тарантино рассказал, как готовил актеров к съемкам «Бешеных псов», как они разыгрывали в репетиционном зале сцены ограбления ювелирной лавки, которые не вошли, да и не должны были войти в фильм. Как и во всех последующих интервью, Тарантино уклонялся от объяснений по поводу названия фильма, говоря: «Это название скорее призвано создавать настроение, ничего больше. Просто верное название, и не спрашивайте меня почему»[1].

Тарантино говорил Брунетту, что «Бешеные псы» сняты в жанре «черной» висельной комедии:

— Мне нравится, когда все зрители хохочут до коликов, и вдруг — бац! — все стены в крови.

Упоминал он также и о своей беззастенчивой любви к американской поп- и джанк-фуд-культуре:

— Есть в ней что-то очень привлекательное, хотя, быть может, она так привлекательна для меня, потому что это моя культура. Это — я!

Вспоминая свой первый визит в Европу, Тарантино описал Брунетту посещение парижского «Макдональдса» почти теми же словами, которые вложил в уста гангстера-путешественника Винсента Веги, сыгранного Джоном Траволтой в «Криминальном чтиве». Тарантино говорил:

— Они не говорят «гамбургер в четверть фунта», потому что у них там метрическая система. «Большой с сыром!» Они понятия не имеют, что это — мать ее! — за четверть фунта!

Возможно, рассуждение о «четверти фунта» Тарантино не повторил больше ни в одном интервью. В сущности, на каждой встрече — даже с самыми заурядными журналистами —

Тарантино будет рассказывать новые истории. Несмотря на то что на Монреальском кинофестивале 1992 года я интервьюировал его всего около двадцати минут, он успел поведать мне свой любимый сон, который больше никому не рассказывал, — о том, как попадает на вечеринку в дом режиссера Говарда Хоукса, где встречается с Робертом Митчумом и Джоном Уэйном.

Тарантино так дружелюбен и искренен, что мне не составило большого труда попросить его об одолжении. Вскоре он приехал в Бостон, где я преподавал, для встречи с местной прессой перед премьерой «Бешеных псов». Я узнал о его любви к режиссерам французской «новой волны» — Жан-Люку Годару и Жан-Пьеру Мельвилю.

— Можно ли рассчитывать на то, что вы заглянете на одну из моих лекций в Бостонском университете о французской «новой волне» и скажете студентам пару слов? — спросил я его в Торонто.

— Конечно, — ответил Квентин.

И неделю спустя он, прогуливаясь, забрел в Бостонский университет. Это было в сентябре 1992-го, и я сказал (этого мне не забыть) студентам:

— Это Квентин Тарантино. Вы пока не знаете, кто он такой, потому что его фильм еще не показывали в Бостоне. Но вы убедитесь — это великолепный дебют.

Студенты уставились на него. Он выглядел круто (его любимое словцо), хотя пока что им приходилось верить мне на слово.

— Квентин зашел рассказать нам о кинематографе французской «новой волны». Квентин…

И тут его понесло! Я просил его поговорить несколько минут; он же разразился веселым полуторачасовым монологом о чудесах «новой волны», и не только о фильмах, которые были сняты этими режиссерами (он знал о них все — от и до), но и об их статьях в журнале «Кайе дю синема». Я помню его пересказ статьи Годара, восхищенного военной картиной Дугласа Серка:

— Какое великолепное название — «Время любить и время умирать»! Любой фильм с таким названием должен быть… великим фильмом!

Самым впечатляющим было то, что он ни слова не сказал о «Бешеных псах». Его сердце было в Париже шестидесятых, и все мы в Бостонском университете были слишком загипнотизированы, чтобы запечатлеть на видео это неповторимое явление. Тарантино сообщил мне, насколько взволновало его, не окончившего даже школы, это выступление перед студентами университета. (Роберт Паттон-Сприл, молодой

афроамериканский режиссер из Бостона, снявший фильм «Шантаж», выпущенный студией «Мирамакс филмз» в 1997 году, рассказывает: «Когда люди спрашивают меня, что сопутствовало моей учебе в Бостонском университете, я отвечаю, что в первую неделю моей учебы к нам на курс пришел сам Квентин Тарантино»).

В сентябре 1992 года во французском журнале «Позитив» было опубликовано первое «звездное» интервью с Тарантино, с подробным описанием его пропитанного фильмами детства, его «до-псовых» усилий сделать полнометражный фильм «День рождения моего лучшего друга» и попыток самостоятельно перенести на экран два давным-давно написанных сценария: «Настоящая любовь» и «Прирожденные убийцы». Там же Тарантино раскрывает секреты своей сценарной методологии и живописует работу с оператором Анджеем Секулой. (Этот биографический очерк, первоначально опубликованный на английском языке и переведенный для «Позитива» на французский интервьюерами Мишелем Сименом и Юбером Ниогре, восстанавливается для данной книги в первоначальном виде по оригинальной стенограмме).

В октябре 1992 года состоялась американская премьера «Бешеных псов». Но в прокате фильм не стал хитом. Это случилось несколько месяцев спустя, когда он вышел на видео. Однако лучшие американские критики много писали о нем, восхваляя не по годам зрелый талант Тарантино, его дерзкие диалоги, виртуозное владение жанром. Но вместе с тем высказывались и претензии к фильму из-за сцен чрезмерного насилия. Первый пример такого рода — статья Эллы Тейлор в «Лос-Анджелес уикли» от 22 октября 1992 года. В ней слились восторженная рецензия, интервью с Тарантино и колкие упреки в адрес «Бешеных псов» за сцену с отрезанием уха, заклейменную как «фальшивая садистская манипуляция… чистейшая блажь, лишенная всякого сострадания к зрителю».

Ответ Тарантино, — и в этом он был в высшей степени последователен во всех последующих интервью, — полностью отвергал подобную критику. Насилие на экране — это совсем не то, что насилие в реальной жизни, к которому, по его утверждению, Тарантино питает отвращение. Однако ему нравится смотреть хорошо выстроенные сцены насилия в кино, и он любит ставить их сам. Насилие в фильме, по Тарантино, — это дело вкуса: одни любят фильмы с танцами, другие — нет, а третьи вообще обожают тупые комедии. Уклоняясь от социальной ответственности, Тарантино заявляет об ответственности художественной, которая заключается в аутентичности поведения

избранных автором персонажей. И если они хладнокровные убийцы, то так тому и быть.

В 1993 году на экраны вышел фильм Тони Скотта «Настоящая любовь» по сценарию Тарантино. Одобрив адаптацию Скотта, Тарантино на банкете в Лос-Анджелесе продолжил защиту своих героев-живодеров.

— Что мне действительно по сердцу в характере Кларенса, так это то, что он убивает безо всяких душевных мук, — выдал он Питеру Киоху из «Бостон феникс» (10 сентября 1993 года).

Наиболее подробное разъяснение своих сценариев — «Бешеные псы», «Настоящая любовь» и «Прирожденные убийцы» — Тарантино дал в мае 1993 года в диалоге с главным редактором «Интервью» Грэмом Фуллером.

— Для меня насилие чисто эстетическая категория, — сообщил Тарантино Фуллеру, но одновременно заявил и о полном безразличии к нравственным оценкам его работ: — Я не пытаюсь проповедовать никакой морали или выступать с каким-либо посланием, но, несмотря на всю дикость происходящего в моих фильмах, я думаю, они обычно приводят к определенным нравственным выводам.

Тем временем Тарантино пишет сценарий «Криминального чтива» и снимает его. Мировая премьера фильма состоялась в мае 1994 года на Каннском кинофестивале, где ему присудили «Золотую пальмовую ветвь». Последнее обстоятельство сделало Тарантино столь популярным, что временны́е рамки его интервью сильно сократились. Безбрежные дни «Бешеных псов» миновали, видимо, навсегда. Большинству журналистов отныне уделялось от пяти до десяти минут — время, за которое трудно выведать о фильме что-нибудь существенное. К счастью, были и исключения.

Вскоре он дает интервью Маноле Дарджис из журнала «Сайт энд саунд» и рассказывает ей о том, как делает кино. Затем, так же как и во время выхода «Бешеных псов», он встречается с Мишелем Сименом и Юбером Ниогре для обсуждения «Криминального чтива» на страницах ноябрьского номера журнала «Позитив» за 1994 год. (Для этой книги оригинальный англоязычный текст, переведенный на французский, восстановлен профессором Бостонского университета Т. Джефферсоном Клайном).

Журналист с Западного побережья Джошуа Муни, умудрившийся взять интервью у режиссера сразу же после съемок «Криминального чтива», сорвал сенсационный куш. Его портрет Тарантино был опубликован в августе 1994 года в журнале «Мувилайн». Но наиболее обстоятельный разговор о том, что происходит на экране в «Криминальном чтиве», случился с

Гэвином Смитом. Кроме того, Смит получил разъяснения по каверзным вопросам относительно «Бешеных псов», ответов на которые в прежних публикациях не было.

В США премьера «Криминального чтива», сопровождавшаяся восторженными откликами в прессе и отменными сборами, прошла в октябре 1994 года. Практически в каждой американской газете было интервью с Тарантино. Для этой книги были отобраны несколько наиболее содержательных, включая особо доверительные домашние беседы с режиссером (Хилари де Врис из «Лос-Анджелес таймс» и Дэвид Уайльд из «Роллинг стоун»).

На роскошном банкете для нью-йоркской прессы Тарантино в очередной раз выступил в защиту тезиса о безвредности и чисто эстетическом характере насилия в своих фильмах. Тарантино заявил (цитата из статьи Гэри Сасмана из «Бостон феникс» от 7 октября 1994 года): «Не думаю, чтобы в Руанде все видели мою картину, однако это не помешало им перерезать полмиллиона человек».

Это было благодарное время для Тарантино, время расширения сферы его влияния. Вместе с соавтором Роджером Эйвери и продюсером Лоуренсом Бендером в сентябре 1994 года они провели трехстороннюю встречу с Годфри Чеширом из «Интервью». Затем Тарантино с Робертом Земекисом публично обменялись дифирамбами в адрес друг друга, опубликованными в «Лос-Анджелес таймс» 26 марта 1995 года. (Выяснилось, что Тарантино очень нравится фильм Земекиса «Форрест Гамп»). Потом он не упустил шанса появиться в эпизоде «Спи со мной» с абсурдистским монологом о гомосексуальном подтексте фильма «Лучший стрелок». В ноябре 1994-го Питер Бискинд пишет в «Премьере», что Тарантино готовится к реализации нового проекта — четырехчастной картины «Четыре комнаты», состоящей из взаимосвязанных историй, случившихся в одном большом отеле. Он напишет и снимет одну часть, а три других воплотят в жизнь три его друга-режиссера — Роберт Родригес, Эллисон Андерс и Александр Рокуэлл. Несколько месяцев спустя Тарантино с друзьями и Бискиндом дали групповое интервью в связи с премьерой «Четырех комнат» на Международном кинофестивале в Торонто. Несмотря на старания участников квартета выглядеть беззаботными и дерзкими, было ясно, что фильм не удался. Впервые Тарантино выглядел скованным и потерянным. Он был сильно расстроен критическими отзывами о появлении в фильме Родригеса «Отчаянный». Ему казалось, что все рецензенты кричат хором: «Нас тошнит от этого парня! Мы не хотим больше видеть эту рожу!» Избалованный прессой Тарантино стал «козлом отпущения».

В сентябре на фестивале в Торонто грянула беда. (Я был среди разочарованной публики на вечере закрытия фестиваля). Две части, Андерс и Рокуэлла, не заслужили ничего, кроме всеобщего презрения. История Родригеса была в целом встречена одобрительно. Тарантино, не вполне принятый публикой, оказался где-то посередине. Прокат «Четырех комнат» продолжался около двух недель в 1995 году, затем фильм исчез с экранов.

Тарантино, потрясенный сокрушительным провалом картины, насколько мне известно, не дал ни одного интервью о «Четырех комнатах». Жаль, его комментарий к своей части фильма сослужил бы ей хорошую службу, начни он хотя бы с того, какой это реверанс голливудским комедиям (особенно «Посыльному») Джерри Льюиса.

За несколько дней до показа «Четырех комнат» в Торонто я снова представился Тарантино и спросил, не обременит ли его еще один мастер-класс в Бостонском университете. «Спасибо, — ответил он вежливо, — но я собираюсь в долгий отпуск». Однако три месяца спустя Тарантино опять был на публике. В начале 1996-го он воспрял духом — и снялся у своего друга Роберта Родригеса в вестерне-ужастике «От заката до рассвета». Сценарий был его, поэтому для продвижения фильма он согласился на журнальные интервью.

Казалось, к нему вернулся былой поп-культурный дух. Беседуя с Доном Гибалевичем из журнала «Эксцесс», он восторженно нахваливал свежие гонконгские боевики. Но даже в развеселом интервью, данном им совместно с Джульетт Льюис (партнершей по фильму «От заката до рассвета») Мим Юдович из «Деталей», Тарантино неожиданно выказал недовольство по поводу своей раскрученности в прессе.

— Это удивительно, — признается он, — потому что, читая собственные интервью, я просто дурею и становлюсь крайне мнительным… Никому не вынести такого рода самосознание — ни с того ни с сего вдруг начинаешь бояться самого себя.

В разговоре с критиком Джимом Хоберманом Тарантино дал волю чувствам. Он посетовал на вышедшие ранее биографические очерки о нем, в которых усмотрел чрезмерную предвзятость:

— Если критики хотят подняться, говоря обо мне гадости, — что ж, семь футов под килем.

У него произошел болезненный разрыв с соавтором по написанию сценариев Роджером Эйвери.

— …Нечего особо печалиться об этом. Просто меня еще никто так не предавал из моих близких…

Его актерские работы продолжают раздражать прессу, но он

намерен и дальше сниматься, даже «если критикам это кажется издержками звездной болезни».

Тарантино вконец истерзали навешиваемые на него стереотипы:

— Говорят, будто я проживаю всю свою жизнь в кино, будто оно пожирает меня. Это ложь! Я живу гораздо более насыщенной жизнью, чем большинство из тех, кого я встречал!

Как он планирует стряхнуть с себя это тяжелое бремя?

— Я собираюсь в годичный отпуск, — признался Квентин. — Почитать книжки, пообщаться с друзьями, просто отдохнуть.

Он последовал принятому решению выйти из света прожекторов, и съемки «Джеки Браун» были совершенно отгорожены от внешнего мира. Журналисты и ТВ не допускались. На завершающем этапе Тарантино дал только одно интервью — Линн Хиршберг из «Нью-Йорк таймс мэгэзин». Статья называлась «Человек, который все переменил» и представляла читателю уже вдумчивого, степенного, зрелого Тарантино, переехавшего к тому времени в «роскошный особняк на Голливудских Холмах».

Говорил он, разумеется, о выходящем на экраны фильме «Джеки Браун» и коснулся того, насколько персонаж Сэмюэла Джексона — Орделл, жестокий, склонный к садизму афро-американский мошенник, — на самом деле автобиографичен.

— Если бы у меня не было желания снимать фильмы, я бы закончил, как Орделл, — сказал он Хиршберг. — Я не стал бы почтальоном или работником телефонной компании, или торговцем, или продавцом золотишка по-малому. Я бы впутывался в одну аферу за другой и в конце концов угодил бы в тюрьму.

Тарантино сетует на американских журналистов, которые постоянно ищут встреч с ним и в то же время обвиняют его в общедоступности, называя его «мастером саморекламы». Далее Тарантино отмечает:

— Я не делаю ничего сверх того, что делает обычный актер. Я дал интервью не больше, чем любой другой актер.

Фильму «Джеки Браун» впервые был уготован негромкий выход на экраны. Тарантино появился в нескольких ток-шоу на ТВ, а газеты и журналы вынуждены были довольствоваться интервью с актерами, особенно с Пэм Грир. Кажется, Тарантино только единожды обсуждал фильм с прессой — на лос-анджелесском банкете за несколько недель до рождественской премьеры «Джеки Браун» в 1997 году. Питер Киох из «Бостон феникс» был на банкете и записал ремарки Тарантино.

Как и в других книгах данной серии, представленные здесь

интервью воспроизводятся без какой бы то ни было редакторской правки. Но хотя некоторые повторы и встречаются, Тарантино принадлежит к разряду художников, подающих одно и то же удивительно разными способами. Эти интервью отобраны из общей массы как самые глубокие, содержательные и необычные.

Благодарю за любезную помощь, оказанную при создании этой книги, Дэвида Бартоломью, Марка Бэйзера, Кортни Беливо, Питера Бискинда, Джерри Бирна, Мишеля Симена, Дэвида Шута, Барбару Дэвис, Уолтера Донахью, Мэта Древайна, Грэма Фуллера, Питера Киоха, Т. Джефферсона Клайна, Робина Макдональда, Мишеля Маэ, Хауи Мовшовица, Льюпа Салазара, Гэри Сасмана, Шейлу Тревит, Джоша Вэлли, Бамбл Уорд.

Особые благодарности моим близким друзьям — Питеру Брунетту, редактору настоящей серии, без которого эта книга не могла бы состояться, а также Сите Шринивасан, главному редактору издательства университета Миссисипи, и Кэти Гринберг за их великодушное редакторское содействие.

В заключение выражаю огромную признательность моему выпускающему редактору Дженн Сутковски за ее нелегкие многодневные труды. И отдельное спасибо Карен Шмеер — изумительному редактору и славному товарищу.

Джеральд Пири Кембридж, Массачусетс 1 ноября 1997 года

От редакции. Оригинальный состав книги дополнен для издания на русском языке несколькими интервью о более поздних фильмах режиссера.

Краткая биография

1963 Родился в Ноксвилле, штат Теннесси, в семье Конни Макхью и Тони Тарантино

1965 Конни переезжает в Лос-Анджелес, выходит замуж за Кертиса Заступила и забирает Квентина

1971 Семья переезжает в Эль-Сегундо в южной бухте Лос-Анджелеса; ходит в частную Готорнскую христианскую школу

1972 Развод родителей

1977 Пишет свой первый сценарий — «Капитан Пушистый Персик и бандит Килька»

1978 Бросает школу и работает билетером в кинотеатре для взрослых в Торренсе, Калифорния

1981 Начинает брать уроки актерского мастерства в театральной школе Джеймса Беста, знакомится там с Крейгом Хаманном

3 декабря Конни выходит замуж за Яна Бохуша

1982 Работает у Бохуша продавцом в киоске

Уходит из дома матери

1983 Крейг Хаманн приносит наброски сценария «День рождения моего лучшего друга», начинается их сотрудничество

1984–1989 Работает в салоне видеопроката на Манхэттен-Бич, где встречается с будущим соавтором Роджером Эйвери

1985 Начинает учиться актерскому ремеслу в Актерской мастерской Аллена Гарфилда на Беверли-Хиллз

1986 Съемки фильма «День рождения моего лучшего друга» на 16-миллиметровой пленке (незавершен)

1987 Пишет сценарий «Настоящая любовь»

1989 Пишет черновой вариант сценария «Прирожденные убийцы»; пишет сценарий «Бешеные псы»

1989–1991 Роман Тарантино с Грейс Лавлейс

1990 Пишет сценарий «От заката до рассвета»; работает на кинокомпании «Сине-Тел», переделывая сценарий телефильма «После полуночи», увидевшего свет на кабельном ТВ в 1992 году

1991 Июньский семинар по сценарию «Бешеные псы» в институте Санденс, штат Юта; конец лета — начало осени — пятинедельные съемки фильма «Бешеные псы»

1992 Январская премьера «Бешеных псов» на кинофестивале «Санденс», в Парк-Сити, Юта

1993 Выходит фильм «Настоящая любовь» по сценарию Тарантино

1994 Зимние киносъемки фильма «Криминальное чтиво»

В мае снятый Тарантино по собственному сценарию фильм

«Криминальное чтиво» завоевывает «Золотую пальмовую ветвь» — главный приз Каннского кинофестиваля. В сентябре «Криминальное чтиво» открывает Нью-Йоркский кинофестиваль, в октябре выходит в широкий прокат в США

«Спи со мной» с Тарантино в комедийной роли

«Дестини включает радио» с Тарантино в одной из главных ролей

«Багровый прилив» со сценарными доработками Тарантино (в титрах не значится)

«Это Пат» со сценарными доработками Тарантино (в титрах не значится)

«Прирожденные убийцы» по сценарию Тарантино

1995 «Отчаянный» с Тарантино в одной из ролей

Сентябрьская премьера «Четырех комнат» на международном кинофестивале в Торонто. Выход фильма в американский прокат

Выходит в прокат фильм «От заката до рассвета» по сценарию Тарантино, исполнившего также одну из главных ролей

1996 Выходит в прокат «Девушка № 6» с Тарантино в одной из ролей

Выходит в прокат «Скала» со сценарными дополнениями Тарантино (в титрах не значится)

1997 Летние съемки фильма «Джеки Браун», сценарий и поставка Тарантино. В канун Рождества фильм выходит в американский прокат

2003 В октябре в американский прокат выходит «Убить Билла. Фильм 1»

2004 В апреле в американский прокат выходит «Убить Билла. Фильм 2»

2005 В апреле в американский прокат выходит фильм Роберта Родригеса «Город грехов», одна сцена в котором поставлена Тарантино

2007 В апреле в американский прокат выходит «сдвоенный» фильм «Грайндхаус»: «Доказательство смерти» в постановке Тарантино, «Планета страха» в постановке Родригеса

Фильмография

«ПОСЛЕ ПОЛУНОЧИ» («Сине-Тел ТВ», 1992)
Продюсер: Лиза Хансен
Режиссер: Ян Эльясберг
Сценарий: Фрэнк Норвуд, Квентин Тарантино (в титрах не значится)
В ролях: Рутгер Хауэр, Наташа Ричардсон, Клэнси Браун, Гай Бойд

«БЕШЕНЫЕ ПСЫ» («Мирамакс филмз», 1992)
Продюсер: Лоуренс Бендер
Режиссер: Квентин Тарантино
Сценарий: Квентин Тарантино
В ролях: Харви Кейтель, Тим Рот, Стив Бушеми, Кристофер Пенн, Майкл Мэдсен, Квентин Тарантино, Лоуренс Тирни

«НАСТОЯЩАЯ ЛЮБОВЬ» («Морган Грик»)
Продюсеры: Сэмюэл Хадида, Стив Пэри, Билл Ангар
Режиссер: Тони Скотт
Сценарий: Квентин Тарантино
В ролях: Кристиан Слейтер, Патрисия Аркетт, Деннис Хоппер, Вэл Килмер, Гэри Олдмэн, Брэд Питт, Кристофер Уокен

«ПРИРОЖДЕННЫЕ УБИЙЦЫ» («Икстлан» / «Нью редженси», 1994)
Продюсеры: Джейн Хамшер, Дон Мерфи, Клейтон Таунсенд
Режиссер: Оливер Стоун
Сценарий: Дэвид Велоз, Ричард Рутовски, Оливер Стоун, по сюжету Квентина Тарантино
В ролях: Вуди Харрельсон, Джульетт Льюис, Роберт Дауни-младший, Томми Ли Джонс, Том Сайзмор

«СПИ СО МНОЙ» («Август энтертеймент», 1994)
Продюсеры: Майкл Штернберг, Роджер Хедден, Эрик Штольц
Режиссер: Рори Келли
Сценарий: Дуэйн Дель Амико, Роджер Хадден, Нил Джиминец, Джо Кинэн, Рори Келли, Майкл Штернберг
В ролях: Крейг Шеффер, Эрик Штольц, Мег Тилли, Тод Филд, Томас Гибсон, Паркер Поузи, Эдриан Шелли, Джун Локхарт, Квентин Тарантино (в титрах не значится)

«КРИМИНАЛЬНОЕ ЧТИВО» («Мирамакс филмз», 1994)

Продюсер: Лоуренс Бендер

Режиссер: Квентин Тарантино

Сценарий: Квентин Тарантино по сюжету Тарантино и Роджера Эйвери

В ролях: Джон Траволта, Сэмюэл Л. Джексон, Ума Турман, Харви Кейтель, Тим Рот, Аманда Пламмер, Мария де Медейрос, Винг Рэймс, Эрик Штольц, Розанна Аркетт, Кристофер Уокен, Брюс Уиллис, Квентин Тарантино

«УБИТЬ ЗОИ» («Дэвис филмз», 1994)

Продюсеры: Сэмюэл Хадида; Квентин Тарантино и Лоуренс Бендер — исполнительные продюсеры

Режиссер: Роджер Эйвери

Сценарий: Роджер Эйвери

В ролях: Эрик Штольц, Жюли Дельпи, Гэри Кемп, Брюс Рэмзи, Жан-Юг Англад, Тай Тай, Карио Салем, Сесилия Пэк

«ЭТО ПАТ» («Тачстоун пикчерз», 1994)

Продюсер: Чарльз Весслер

Режиссер: Адам Бернштейн

Сценарий: Джим Эмерсон, Стивен Хиберт, Джулия Суини, Квентин Тарантино (в титрах не значится)

В ролях: Джулия Суини, Дэвид Фоули, Чарльз Рокет, Кэти Гриффин, Джули Хейден, Камилла Палья

«БАГРОВЫЙ ПРИЛИВ» («Голливуд пикчерз», 1995)

Продюсеры: Дон Симпсон, Джерри Брукхаймер

Режиссер: Тони Скотт

Сценарий: Майкл Шифер, Квентин Тарантино (в титрах не значится), по сюжету Шифера и Ричарда Хендриков

В ролях: Дензел Вашингтон, Джин Хэкман, Джордж Дзундза, Мэтт Крейвен, Джеймс Гандольфини, Вигго Мортенсен

«ОТЧАЯННЫЙ» («Коламбия пикчерз», 1995)

Продюсеры: Билл Борден, Роберт Родригес

Режиссер: Роберт Родригес

Сценарий: Роберт Родригес

В ролях: Антонио Бандерас, Хоаким де Альмейда, Сельма Хайек, Стив Бушеми, Чич Марин, Квентин Тарантино

«ДЕСТИНИ ВКЛЮЧАЕТ РАДИО» («Ришер энтертеймент», 1995)

Продюсер: Глория Циммерман

Режиссер: Джек Барар

Сценарий: Роберт Рэмзи и Мэттью Стоун

В ролях: Квентин Тарантино, Джеймс ЛеГрос, Дилан Макдермот, Нэнси Трэвис, Джеймс Белуши, Трейси Уолтер, Аллен Гарфилд

«ЧЕТЫРЕ КОМНАТЫ» («Мирамакс филмз», 1995)

Продюсер: Лоуренс Бендер

Режиссеры: Эллисон Андерс, Александр Рокуэлл, Роберт Родригес, Квентин Тарантино

Сценарий: Эллисон Андерс, Александр Рокуэлл, Роберт Родригес, Квентин Тарантино

В ролях: Тим Рот, Антонио Бандерас, Дженнифер Билз, Пол Калдерон, Сэмми Дэвис, Валерия Джолино, Мадонна, Дэвид Провал, Йон Скай, Лили Тейлор, Мариса Томей, Томлин Томита

«ОТ ЗАКАТА ДО РАССВЕТА» («Дименшн филмз», 1996)

Продюсеры: Джианни Нуннари, Меир Тепер

Режиссер: Роберт Родригес

Сценарий: Квентин Тарантино, по сюжету Роберта Курцмана

В ролях: Харви Кейтель, Джордж Клуни, Квентин Тарантино, Джульетт Льюис, Чич Марин, Фред Уильямсон, Сельма Хайек

«СКАЛА» («Голливуд пикчерз», 1996)

Продюсеры: Дон Симпсон, Джерри Брукхаймер

Режиссер: Майкл Бэй

Сценарий: Дэвид Вайсберг, Дуглас С. Кук, Марк Рознер, Квентин Тарантино (в титрах не значится), по сюжету Вайсберга и Кука

В ролях: Шон Коннери, Николас Кейдж, Эд Харрис, Майкл Бин, Уильям Форсайт

«ДЕВУШКА № 6» («Фокс серчлайт», 1996)

Продюсер: Спайк Ли

Режиссер: Спайк Ли

Сценарий: Сьюзан-Лори Паркс

В ролях: Тереза Рэндл, Исайа Вашингтон, Спайк Ли, Квентин Тарантино, Ричард Белцер, Питер Берг, Холи Берри, Наоми Кэмпбелл, Рон Силвер, Джон Туртурро

«ЗАПЕКШАЯСЯ КРОВЬ» («Мирамакс филмз», 1996)

Продюсеры: Джон Маас и Рауль Пьюиг; исполнительный продюсер Квентин Тарантино

Режиссер: Реб Брэддок

Сценарий: Джон Маас, Рэб Брэддок

В ролях: Уильям Болдуин, Анджела Джонс, Брюс Рэмзи, Мэл Горам, Луис Чайлс, Дейзи Фуинтес, Барри Кобон

«ДЖЕКИ БРАУН» («Мирамакс филмз», 1997)

Продюсер: Лоуренс Бендер

Режиссер: Квентин Тарантино

Сценарий: Квентин Тарантино, по книге «Ромовый пунш» Элмора Леонарда

В ролях: Пэм Грир, Сэмюэл Л. Джексон, Роберт Фостер, Бриджит Фонда, Майкл Китон, Роберт Де Ниро, Майкл Боуэн, Крис Такер

«НИККИ, ДЬЯВОЛ-МЛАДШИЙ» («Эйвери пикс», «Гарри Мэдисон продакшнз», «Нью-лайн синема», «RSC медиа», «Роберт Саймондз кампани», «Роберт Саймондз продакшнз», 2000)

Продюсеры: Джек Джаррапуто, Роберт Саймондс

Режиссер: Стивен Брил

Сценарий: Стивен Брилл, Адам Сэндлер, Тим Херлихи

В ролях: Адам Сэндлер, Патрисия Аркетт, Харви Кейтель, Родни Дэнджерфилд, Риз Уизерспун, Квентин Тарантино

«ШПИОНКА» («Тачстоун телевижн», «Бэд робот», 2001–2006), телесериал, 4 эпизода в 2002–2004 гг.

Продюсеры: Джесс Александер, Кен Олин, Джефф Пинкнер, Дж. Дж. Абрамс, Сара Каплан, Джон Эйзендрат, Роберто Орчи, Лоуренс Триллинг, Алекс Курцман и др.

Режиссеры: Кен Олин, Лоуренс Триллинг, Джек Бендер и др.

Сценарий: Дж. Дж. Абрамс, Джесс Александер, Джефф Пинкнер, Моника Брин, Элисон Шапкер, Алекс Курцман, Роберто Орчи, Дж. Р. Орчи и др.

В ролях: Дженнифер Гарнер, Виктор Гарбер, Рон Рифкин, Кевин Вейсман, Карл Ламбли, Майкл Вартан, Грег Грюнберг, Дэвид Андерс, Квентин Тарантино

«ДАК ДОДЖЕРС» («Уорнер», «Картун нетворк», 2003—), мультсериал, 1 эпизод в 2005 г.

Продюсеры: Пол Дини, Том Минтон, Линда Стайнер

Режиссеры: Спайк Брандт, Тони Червоне, Колетт Сандерман и др.

Сценарий: Пол Дини, Том Минтон, Спайк Брандт, Тони Червоне и др.

Озвучивали: Майкл Дорн, Ричард Макгонагл, Тиа Каррере, Джон О’Хёрли, Грей Де Лайл, Квентин Тарантино

«УБИТЬ БИЛЛА. ФИЛЬМ 1» («Мирамакс филмз», «Э бэнд апарт», «Супер кул Маньчжу», 2003)

Продюсер: Лоуренс Бендер

Режиссер: Квентин Тарантино

Сценарий: Квентин Тарантино

В ролях: Ума Турман, Люси Лью, Вивика Фокс, Дэрил Ханна, Дэвид Кэррадайн, Майкл Мэдсен, Джули Дрейфус

«УБИТЬ БИЛЛА. ФИЛЬМ 2» («Мирамакс филмз», «Э бэнд апарт», «Супер кул Маньчжу», 2004)

Продюсер: Лоуренс Бендер

Режиссер: Квентин Тарантино

Сценарий: Квентин Тарантино

В ролях: Ума Турман, Дэвид Кэррадайн, Майкл Мэдсен, Дэрил Ханна

«CSI: МЕСТО ПРЕСТУПЛЕНИЯ» («Джерри Брукхаймер телевижн», «Си-би-эс продакшнз», «Эллаенс атлантик коммьюникейшнз», «Арк энтертейнмент», 2000—), телесериал, 2 эпизода в 2005 г.

Продюсеры: Синтия Хватал, Уильям Петерсен, Дэнни Кэннон, Эндрю Липсиц

Режиссеры: Кеннет Финк, Ричард Льюис, Дэнни Кэннон, Квентин Тарантино

Сценарий: Энтони Зуйкер, Кэрол Мендельсон, Нарен Шанкар, Джош Берман, Энн Донахью, Квентин Тарантино

В ролях: Уильям Петерсен, Марг Хельгенбергер, Гэри Дурдэн, Джордж Идс, Пол Гилфойл, Джория Фокс, Эрик Шманда, Роберт Дэвид Холл, Дэвид Берман

«ГОРОД ГРЕХОВ» («Дименшн филмз», «Траблмейкер стьюдиоз», 2005)

Продюсеры: Элизабет Авеллан

Режиссеры: Роберт Родригес, Фрэнк Миллер, Квентин Тарантино (одна сцена)

Сценарий: Фрэнк Миллер

В ролях: Джессика Альба, Розарио Доусон, Бенисио дель Торо, Рутгер Хауэр, Майкл Мэдсен, Клайв Оуэн, Микки Рурк, Брюс Уиллис, Элайджа Вуд

«ГРАЙНДХАУС» («Дименшн филмз», «Э бэнд апарт», «Родригес интернешнл пикчерз», «Траблмейкер стьюдиоз», «Вайнштейн кампани», 2007)

Продюсеры: Элизабет Авеллан, Роберт Родригес, Эрика

Стейнберг, Квентин Тарантино

Режиссеры: Роберт Родригес («Планета страха»), Квентин Тарантино («Доказательство смерти»)

Сценарий: Роберт Родригес («Планета страха»), Квентин Тарантино («Доказательство смерти»)

В ролях: Роуз Макгоуэн, Фредди Родригес, Джош Бролин, Марли Шелтон, Квентин Тарантино, Курт Рассел, Майкл Паркс, Розарио Доусон

ИНТЕРВЬЮ

Посмотрим — на чьи звонки я не отвечу сегодня?
Дэвид Дж. Фокс / 1992

Январь 1991 года. 27-летний Квентин Тарантино пятый год подряд пытается стать актером или сценаристом. Он работает в видеопрокате на Манхэттен-Бич и получает отказ за отказом из Голливуда.

А теперь — январь 1992-го. Тарантино возвращается с кинофестиваля «Санденс» к матери домой в Глендейл. Телефон разрывается от звонков. Звонят агенты. Предложение следует за предложением.

Что изменило отношение Голливуда к Тарантино?

Очень просто — его фильм «Бешеные псы».

Сценарий фильма привлек к себе внимание в начале предыдущего года, когда Тарантино разослал его киноагентам. Работа над фильмом была завершена за три дня до открытия кинофестиваля «Санденс». Из пяти просмотровых залов Парк-Сити, где демонстрировался фильм, ни в один было не достать билетов — предварительный брифинг в Голливуде и молва сделали свое дело. И суматоха казалась оправданной, судя по реакции тех, кто уже посмотрел фильм.

Некоторые завсегдатаи фестивалей называли его одномерным, некоторым не нравились сцены насилия, но большинство считало, что дебют Тарантино как сценариста и режиссера состоялся безоговорочно. «Бешеные псы» стали, пожалуй, самым обсуждаемым фильмом на фестивале.

Тарантино говорит: «Я никогда не писал вещей на продажу. Я всегда писал вещи, чтобы самому делать их. Но все было безуспешно. Это была бессмысленная жизнь».

Осознание этого привело его в конце концов к решению написать сценарий фильма, который он сам смог бы профинансировать. И вот он за четыре недели написал «Бешеных псов», планируя снять его за 10000 долларов. Но один из друзей и предполагаемых актеров — Лоуренс Бендер — сказал ему, что сценарий слишком хорош, чтобы снимать его так дешево, и убедил Тарантино подождать, пока он не покажет сценарий кое-кому из своих знакомых.

— Сценарий пошел кружить по Голливуду. Агенты читали его, давали своим актерам. И люди начали говорить о нем, — вспоминает Тарантино.

Доброжелательная реакция совершенно отличалась от тех

дней, когда Тарантино пытался продать свои сценарии самостоятельно.

— Редакторы обычно говорили, что мои сценарии чересчур вульгарны, полны насилия и тошнотворны. Они их категорически не принимали. Теперь сценарии попадают сразу к большим людям. Раньше только редакторы читали мои сценарии. Я до сих пор получаю письма с отказами. Но сейчас я получил официальный штамп «Одобрено», и люди, даже читая мои старые сценарии, говорят: «Ух, это так круто!»

Судьба сценария «Бешеных псов» была решена Монти Хеллманом и Ричардом Н. Гладштейном из корпорации «Лайв Америка», которые вместе с Бендером решили финансировать постановку картины. Фильм был снят Тарантино в августе, с бюджетом в размере полутора-трех миллионов долларов.

— Квентин написал нечто выдающееся, — говорит Гладштейн. — Это очень, очень, очень, очень жестокая комедия.

Вот как описывает Тарантино свое кино:

— Это криминальный фильм о компании парней, которые объединились для совершения ограбления, и все, что может им помешать, случается. В итоге — море насилия и крови и черного висельного юмора.

В 93-минутной картине сыграли Харви Кейтель, Тим Рот, Крис Пенн, Стив Бушеми, Лоуренс Тирни и Майкл Мэдсен.

Гладштейн говорил, что фильм не выиграет никакого приза на фестивале «Санденс».

— Он не совсем политкорректный. В нем нет ни одной женщины. Это как-то жестковато. Сухо. Но реакция публики была фантастической.

Он говорит, что фильм не выйдет на экраны американских кинотеатров до Международного кинофестиваля в Каннах; по словам Гладштейна, «Лайв Америка» хочет, чтобы «Бешеные псы» приняли участие в конкурсе режиссерских дебютов.

Тем временем Голливуд названивает Тарантино, пытаясь выяснить его планы. Но режиссер преспокойно спит себе в своей старой комнате, украшенной ведерком из-под ланча от Бобби Шермана и плакатами фильмов вроде «На последнем дыхании» и «Одетый для убийства». Спит и не отвечает на звонки.

— Они предлагают мне снимать такие-то картины с такими-то актерами, и я говорю: «Присылайте сценарий, я посмотрю». Но все знают, что́ я собираюсь делать. Понимаете, я уже избалован. На «Бешеных псах» у нас не было никаких производственных совещаний. В этом плане все было чисто. Ни один продюсер не прыгал вокруг, как обезьяна, со сценарием в руках. Так что у меня есть собственный проект, и если вы согласны, то давайте делать

его. А если он вам не нравится, то я пойду куда-нибудь в другое место.

Один из его проектов — это «Криминальное чтиво», которое он собирается написать и снять для выпускающей компании Дэнни ДеВито «Джерси филмз».

А пока он планирует попутешествовать.

— Я загубил всю свою взрослую жизнь… нигде не был. Здесь, в Парк-Сити, я первый раз в жизни ступил на снег.

Знакомство с Квентином Тарантино
Камилла Невер / 1992

Говорят, его фильм жесток. Действительно, он чрезвычайно жесток — по форме и по сути — и лишен всякой рефлексии. Насилие составляет самую суть «Бешеных псов», а не только их событийный ряд. Оно отражает музыку фильма, это замкнутое, центростремительное движение, и проявления внешнего мира (голоса по радио или сирены полицейских патрулей) лишь подчеркивают эту удушливую клаустрофобию. Квентин Тарантино вытягивает весь фильм на своих плечах — от написания сценария и до финального монтажа. «Бешеные псы» — это жесткая, реалистичная работа (как фильмы Казана), построенная на нескольких гипотезах (как фильмы Манкевича); она сначала поражает и только потом заставляет задуматься (как фильмы Леоне). Однако для того, чтобы сделать хороший фильм, недостаточно иметь хороших поручителей; и Тарантино доказывает: ему есть что сказать и что снимать.

— Меня увлекла идея начать фильм со сцены, в которой камера около десяти минут сфокусирована на шести персонажах фильма, и складывается впечатление, что дальше смотреть уже нечего. Ничто не выдает в них гангстеров, наметивших крупное ограбление. Но это создает предощущение дальнейших событий и наводит на мысль, что надо запомнить, кто есть кто (Мистер Розовый, Мистер Белый, Мистер Оранжевый и Мистер Блондин).

Многие говорили мне о том, что «Бешеные псы» построены как головоломка. На самом деле фильм скорее похож на сборник новелл: никаких ретроспекций, просто глава к главе. Но в Америке кино должно быть линейным: если вы начинаете сцену погони, вы должны ее закончить. Я же предпочитаю принцип, который исповедует Серджо Леоне в «Однажды в Америке» и других своих фильмах: «сначала ответы — вопросы потом». Это принцип построения романа.

В первую очередь и главным образом я фанатик кино. Я всегда мечтал делать кино, быть частью мира кино. У меня богатейший зрительский багаж: от Николаса Рэя до Брайана Де Пальмы, от Терри Гиллиама до Серджо Леоне, от Марио Бавы до Жан-Люка Годара и Жан-Пьера Мельвиля, включая даже Эрика Ромера.

Я люблю, когда новичок в кино заново переосмысливает изнутри целый жанр, как это удалось Годару в «Особой банде» (одном из величайших фильмов на свете), или в «На последнем

дыхании», или даже в «Маленьком солдате». Он оттолкнулся от американских фильмов и пошел в совершенно другую сторону. Возьмем, к примеру, сцену с «ухом» в моем фильме: она работает, потому что разворачивается в масштабе реального времени (время песни), и вам никуда не деться, она должна быть проиграна до конца.

Любой фильм должен быть лучше, чем его сценарий, являющийся только эскизом, своеобразной репетицией фильма.

На самом деле мне не нравится процесс писания. Самое трудное — просто сесть за эту работу. Удовольствие приходит потом, от чтения того, что написал за день, и гадания о том, что произойдет дальше. Съемки для меня — совсем другой сорт наслаждения; это изнурительный, сумасшедший и истеричный процесс. Актеры выстраивают отношения друг с другом. Потом заключительная и самая спокойная часть работы — монтаж.

«Бешеные псы» были написаны для съемок в одной декорации, потому что когда я начинал, то думал, что мне придется снимать картину за пять тысяч долларов, на шестнадцатимиллиметровой черно-белой пленке. К тому же, привыкая к одному месту, вы целиком посвящаете свои мысли замыслу фильма — сберегаете время и энергию и можете всецело сконцентрироваться на работе. Меняя декорацию, вы каждый раз теряете массу времени на прокладку кабелей, установку света, крана и т. д.

Перед съемками мы две недели репетировали. Ситуации были в некотором роде такие же, как в фильме: я был «Джо» — парнем, который представляет друг другу ребят, не знакомых прежде, но собравшихся для совместной работы, и они разыгрывают роли в предстоящем деле до мельчайших деталей, прежде чем приступить к нему.

Я снялся в эпизодической роли только по одной причине — фильм должен был иметь определенную насыщенность, которую мне надо было контролировать, и я думал, что мой контроль будет более эффективным, если я буду на расстоянии и полностью сконцентрирован на режиссуре. Для меня здесь все просто. Сформулируем так: хочу ли я стать кинозвездой? Нет, я просто хочу делать фильмы.

Интервью в Каннах
Мишель Симен и Юбер Ниогре / 1992

МИШЕЛЬ СИМЕН/ЮБЕР НИОГРЕ: *Итак, вам двадцать восемь?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: На самом деле двадцать девять. Мне было двадцать восемь, когда я делал «Бешеных псов».

МС/ЮН: *Вы раньше что-нибудь снимали?*

КТ: Когда мне было года двадцать два, я позаимствовал шестнадцатимиллиметровую кинокамеру и потом, три года по выходным или когда были деньги, снимал самодельное кино «День рождения моего лучшего друга». Но я был не в состоянии проявить пленку. Я выкраивал деньги для фильма из своей мизерной зарплаты в видеопрокате. И только после трех лет съемок я наконец собрал достаточно денег для того, чтобы сдать фильм в лабораторию. Я начал монтировать полученный материал, и меня чуть не хватил удар. Это было совсем не то, что я задумал. Все никуда не годилось. Заканчивать значило потратить еще года полтора и тешить себя мыслью типа: «Ничего, мы находимся на завершающем этапе». Вместо этого я сказал себе: «Это была киношкола, теперь я знаю, как не надо делать кино». Я начал писать сценарии, чтобы заработать денег для съемок настоящего фильма. Так появились «Настоящая любовь» и «Прирожденные убийцы».

МС/ЮН: *О чем они?*

КТ: «Настоящая любовь» — это что-то вроде истории любви на фоне наркотиков, в духе рассказов Элмора Леонарда. «Прирожденные убийцы» — история о серийных убийцах — муже и жене, которые становятся культовыми личностями. Они становятся горе-идолами для подростков всего мира, сначала в Америке, затем в Японии и Франции.

МС/ЮН: *У них есть реальные прототипы?*

КТ: Нет, это просто моя выдумка. Был такой серийный убийца в Америке, его называли «Ночной охотник» — парень по имени Ричард Рамирес. И у него была группа поклонниц, этаких шестнадцатилетних девчонок, которые потом пришли на его суд. Их спросили: «Что вы делали в суде весь день?» И они ответили: «Мы пытались понравиться Ричарду». Я подумал: «Это интересно». Так возникла идея черной комедии о серийных убийцах, которые становятся фаворитами масс-медиа.

Я три года пытался найти деньги для постановки своего первого сценария «Настоящая любовь» — хотя бы с бюджетом как у фильма «Просто кровь». Я был очень воодушевлен примером

братьев Коэнов и Сэма Рэйми с его «Зловещими мертвецами»: они учреждали ТОО и привлекали деньги всяких врачей и гинекологов. Я тоже попытался, но никто не дал мне ни цента. Тогда я написал «Прирожденных убийц» с надеждой сделать его за пятьсот тысяч долларов. Прошло полтора года — и я опять не смог ничего достать. Я потерял надежду на то, что кто-то когда-нибудь даст мне деньги на фильм. «Но я должен снять кино», — думал я. Поэтому я продал один из сценариев.

МС/ЮН: *«Настоящую любовь»?*

КТ: Тони Скотт как раз делает его сейчас. Деньги были небольшие, но я собирался снять на них «Бешеных псов». Я написал такой сценарий, чтобы его можно было снять на шестнадцатимиллиметровую черно-белую пленку, как я когда-то уже делал, но теперь осуществить это со знанием дела. Я собирался снять натуру дней за семь, а потом по выходным отснять все оставшиеся сцены, чтобы уложиться в бюджет около тридцати тысяч долларов. Я повез бы его на фестивали и т. п. Я просто должен был снять этот фильм.

Сценарий в точности соответствовал тому, что вы видели в фильме. В нем не было Харви Кейтеля, только я и мои друзья. Я показал сценарий своему партнеру Лоуренсу Бендеру — продюсеру фильма, и он сказал: «Квентин, это действительно здорово. Отчего бы нам не попробовать снять это? Выйдет настоящее кино».

«Нет, нет, нет, — сказал я. — Я все это уже слышал. Никто не даст мне денег, а я не собираюсь проводить еще один чертов год в разговорах о создании фильмов». Я был в таком отчаянии, что он сказал: «Слушай, дай мне пару месяцев на его запуск. Ты можешь подождать, чтобы сделать фильм, который ты должен сделать». И я ответил: «Хорошо», — и через два месяца мы запустили его. У нас было обязательство сделать его за двести тысяч долларов. Потом сумма выросла до пятисот тысяч. В итоге мы сделали его за полтора миллиона.

МС/ЮН: *Вы родились в Теннесси?*

КТ: Да, я провел там первые два года своей жизни, потом мы переехали в Лос-Анджелес. Я прожил в Лос-Анджелесе всю остальную жизнь, кроме пятого класса школы, когда я вынужден был вернуться в Теннесси.

МС/ЮН: *Кто ваши родители?*

КТ: Моя мать из Теннесси. Она работает администратором в сфере медицинского страхования для неимущих. Все, кто не в состоянии оплачивать медицинскую страховку, могут заключить договор и получать медицинское обслуживание.

МС/ЮН: *А ваш отец?*

КТ: Мой отец… я никогда не видел своего настоящего отца.

МС/ЮН: *Вы с детства были киноманом?*

КТ: Да я всю жизнь был киноманом. Удивительно, я встречал людей, которые в двадцать, двадцать пять и более лет не знали, чем заняться в этой жизни. Я всегда это знал, сколько себя помню. Будучи ребенком, я хотел стать актером, потому что, если ты любишь кино, тебя притягивает именно это. Лицедейство — это то, чему я только и учился в своей жизни, причем у очень хороших преподавателей.

Я занимался этим около шести лет. Первым моим учителем был Джеймс Бест, который снимался в «Запрещено!» Сэма Фуллера. Он также играл сумасшедшего, который думает, что он солдат Конфедерации, в «Шоковом коридоре» Фуллера и был партнером Джерри Льюиса в «Троих на диване». Потом я несколько лет учился у Аллена Гарфилда — блистательного актера, снявшегося в «Разговоре» и продюсировавшего фильм «Положение вещей». Он был замечательным учителем, который вдохнул в меня веру и многому научил в актерской профессии.

У Джеймса Беста была школа в Телука-Лейк в Калифорнии, а у Аллена — театральный кружок в Беверли-Хиллз, так что я — лос-анджелесский актер. Когда я учился у Беста, я намеревался стать актером. Но мало-помалу я понял, что я не такой, как другие актеры в этой школе. Я был слишком помешан на кино, и моими идолами были не актеры. Моими идолами были режиссеры, такие как Брайан Де Пальма. И я решил, что я не просто хочу оказаться в фильмах, я хочу сам их снимать. Хотя я и намеревался стать кинорежиссером, я начал обучение у Аллена Гарфилда. Я все еще хотел играть и был неистовым его фанатом. На его занятиях я мог ставить сцены, это было так круто. Он спрашивал меня: «Квентин, ты хочешь стать режиссером? Всякий раз, когда ты занят в какой-нибудь сцене, она кажется мне уже срежиссированной». Эта школа дала мне многое. Он мой наставник.

МС/ЮН: *А как насчет киномании в детстве?*

КТ: Я просто постоянно смотрел телевизор и ужасно пристрастился к кинофильмам. Как только я достаточно подрос для самостоятельного похода в театр, я стал ходить туда каждые выходные. Если новых фильмов не было, я заново пересматривал старые. По выходным эти старые фильмы с утра до вечера показывали по ТВ, и мои родители сходили с ума из-за меня. «Квентин, ты же маленький мальчик. Иди погуляй. Поиграй в футбол, еще во что-нибудь».

Я был мальчиком с очень ограниченным кругозором. Учился плохо. Мне это было неинтересно. Спорт я не любил. Меня не

интересовали модели автомобилей и тому подобное. Я был поглощен кино и комиксами. И журналами ужасов.

МС/ЮН: *Какое кино нравилось вам в ту пору?*

КТ: Когда начала складываться, скажем так, моя «эстетика», я любил то, что называется эксплойтейшн[2]. Мне нравились такие фильмы семидесятых, как «Тюремное пекло» Джонатана Демме. И все фильмы от Роджера Кормана. В то же время мне нравились криминальные фильмы и фильмы ужасов. Также я открывал для себя Годара, сейчас это звучит как клише. Мне нравился фильм «На последнем дыхании», но любимой была «Особая банда» («Bande à part»). Так я впоследствии назвал свою компанию.

Огромное влияние оказал на меня и Де Пальма. Он и Годар — мои первые кумиры от режиссуры. И еще Серджо Леоне. Когда я решил стать режиссером, на телеэкраны как раз вышел его фильм «Однажды в Америке». Он был как книга по режиссуре, мастерски выстроенный образец. Я наглядно понял, как персонажи должны входить и выходить из кадра.

Все эти режиссеры были моими киноучителями. А еще одним была Паулина Кейл. В шестнадцать лет мне попалась ее книга «Когда гаснет свет». Я читал ее и думал: «Когда-нибудь я смогу понимать фильмы так же, как она». Я прочел все, что она писала для «Нью-Йоркера», и все ее книги, и многое узнал от нее о кино. Она раскрыла мне чувство драматического сопереживания, разъяснила, как установить контакт со зрителем. Она стала моим профессором.

МС/ЮН: *Вы не встречались с ней?*

КТ: Никогда.

МС/ЮН: *Поскольку она ушла на пенсию, вы никогда не попадете в ее рецензии.*

КТ: Поверьте, я это понимаю. Это была просто какая-то ирония судьбы. У меня подготовительный период «Бешеных псов», и тут она уходит. Ну что это такое! Хотя, может быть, оно и к лучшему. Может, я на самом деле и не хочу знать, что она думает о моем фильме.

МС/ЮН: *Как вы начали писать сценарий?*

КТ: Я просто запоминаю на будущее посетившие меня хорошие идеи. Они зреют, иногда — годами. Когда появляется желание писать, я выясняю, в каком жанре и стиле я хочу работать. А потом следует быстрый поиск подходящих идей в переполненном загашнике. Так было и с «Бешеными псами». Лет восемь назад меня посетила мысль о фильме с ограблением без ограбления — фильме, все действие которого разворачивалось бы на месте встречи грабителей после совершения преступления. Один за другим они проясняют происшедшее. Вы так и не

увидите самого ограбления, хотя понимаете, что произошло что-то ужасное.

МС/ЮН: *Название «Бешеные псы» пришло до или после написания сценария?*

КТ: Название пришло в голову во время съемок. «Грандиозное название, — подумал я. — Я бы пошел смотреть фильм с таким названием». И тут как раз нашелся подходящий фильм для него. Я просто размышлял над сюжетом, и вдруг — бац! — то, что надо!

МС/ЮН: *Это сленговое выражение?*

КТ: Нет. Оно, конечно, кое-что значит для меня, но я не люблю говорить об этом, потому что мне нравится, когда люди сами пытаются объяснить мне, что, по их мнению, оно означает. В ту минуту, когда я расскажу, в чем смысл этого названия, все гадания прекратятся. А я не хочу, чтобы это прекращалось. Скажу вам, что когда я приходил на разные встречи в связи с производством фильма, то очень волновался, что название могут изменить. Если я начинал рассказывать о скрытом в названии смысле, то почти сразу слышал в ответ: «Да ладно, можно обойтись и без него», и что я мог назвать его и «Все против всех», и «Парни с пушками», и «Большая перестрелка». Но я не хотел этого, поэтому всегда говорил: «Это выражение используется в гангстерских фильмах французской „новой волны“. Оно означает „крот“. Например, в фильме „На последнем дыхании“ или в „Особой банде“». Это была ложь, но они верили мне. Они не видели этих фильмов.

«Это общепринятое выражение», — говорил я. Будем надеяться, оно таковым и станет после фильма. Оно мне нравится еще и потому, что как-то перекликается с фильмами Жан-Пьера Мельвиля, оказавшими на меня сильное воздействие. Я мог бы представить себе Алена Делона в черном костюме, представляющегося: «Я Мистер Блондин».

МС/ЮН: *Не могли бы вы рассказать подробнее, как выглядит ваш писательский процесс?*

КТ: Когда я собираюсь писать новый сценарий, для меня самое трудное — это пойти в канцтовары и купить блокнот. Я на самом деле очень трепетно отношусь к этому походу. Я покупаю три красные ручки для работы и блокнот. «Это блокнот, в котором я напишу сценарий „Бешеных псов“», — говорю я себе. Это настоящий ритуал. Я не знаю ни орфографии, ни пунктуации. Моя рукопись нечитабельна. Поэтому, закончив работу, я даю ее друзьям, чтобы они ее перепечатали. Однако когда я закончил «Бешеных псов», и мне нужно было срочно распечатать рукопись, все друзья, которые обычно это делали для меня бесплатно, оказались заняты. Тогда я взял у подружки компьютер. Это был

самый допотопный компьютер в мире, надо было сразу же распечатывать каждую написанную страницу. Это размывало мою теорию, что для творчества достаточно пера в руке, и привело к тому, что мои герои стали спорить между собой о цветах их костюмов. Они продолжали спорить, а мне ничего не оставалось, как только записывать их реплики. И это было просто великолепно!

Приходят люди ко мне и говорят: «Ты пишешь замечательные диалоги», но я чувствую себя мошенником, принимая их похвалы. Это мои герои написали эти диалоги, а я просто спровоцировал их и законспектировал то, что они говорили. Диалоги для меня невероятно легки, невероятно. Пока я переживаю за этих людей и знаю их, они просто разряжаются. Поэтому мои диалоги ни о чем. Герои могут разряжаться, болтать по десять минут о Пэм Грир или о Мадонне, о кока-коле или о макаронах с сыром. Точно такие же разговоры я слышу в реальной жизни.

МС/ЮН: *Начальная сцена действительно замечательна в этом плане, разговоры о Мадонне и ее песне «Как девственница».*

КТ: Этот эпизод никак не привязан к сюжету фильма. Он просто характеризует персонажей и, возможно, помогает вам сложить свое представление об этих ребятах. Я мало что рассказываю об этих персонажах, но хочу, чтобы вы получили хотя бы намек на их индивидуальность вне этих кошмарных обстоятельств в пакгаузе.

В сценарии все, кроме диалогов, я пишу коротко. Например, я могу пересказать вам точное содержание первой страницы: «Шесть парней в черных костюмах, при галстуках завтракают за столом в ресторане. Их зовут Мистер Коричневый, Мистер бла, бла, бла…», и тут — бац! — сразу начинается диалог. Я не хотел описывать их подробно, скажем: «У этого парня были светлые волосы, тот был жирным, а вот этот пожилым». Ничего подобного. Я хотел, чтобы личности героев раскрывались в диалоге.

Фильм в точности повторяет сценарий. Нам не пришлось делать ничего непредвиденного в монтажной. Думаю, одной из причин того, что фильм держит вас в постоянном напряжении, является использование масштаба реального времени. Реальная продолжительность фильма час — время пребывания героев в пакгаузе. Он длится дольше за счет введения ретроспекций. Но все остаются в пакгаузе, и каждая минута для них равна вашей минуте.

МС/ЮН: *Позволяете ли вы читать кому-нибудь сценарий во время работы над ним?*

КТ: Я ничего никому не даю, пока не закончу сценарий. Первый черновик для вас — это шестой черновик для меня. Я

только тогда могу воспринимать критику, когда уверен в материале. Но для теста, не давая никому читать весь сценарий, я могу написать сцену и так ею воодушевиться, что, будь хоть двенадцать часов ночи, я позвоню друзьям и скажу: «Послушайте это!» Я просто хочу прочитать написанное. Это сродни репетиции. Мне даже не нужна их реакция. Я уверен, что она будет положительной. Мне надо просто проговорить сцену вслух и знать при этом, что ее слушают. Это почти то же самое, как если бы я слушал все их ушами. Я всегда так делаю — звоню друзьям.

МС/ЮН: *В криминальном жанре «Бешеные псы», очевидно, близки к фильму «В упор» Джона Бурмана, где ограбление тоже показывается отдельными частями.*

КТ: Да, «В упор» и другие романы Ричарда Старка оказали сильное воздействие на этот фильм. Мои слова немного переиначили в печати, и вышло так, будто «Бешеные псы» всем обязаны «Убийству» Кубрика. Я сам виноват в этом, потому что говорил: «Этот фильм — мое „Убийство“». Но я имел в виду, что, снимай я фильм, например, о том, как собирается отряд, чтобы взорвать немецкую пушку, это была бы моя версия «Куда залетают только орлы». Если бы я собирался сделать вестерн, это были бы мои «Одноглазые валеты». Я просто прибегаю к киношным сравнениям. «Убийство» — мой любимый фильм об ограблении, и он, конечно, повлиял на меня.

МС/ЮН: *Но эти два фильма совершенно не похожи. В них нет сходных эпизодов, они по-разному структурированы.*

КТ: Главное отличие в том, что фильм «Убийство» сделан в документальном стиле, как кинохроника: «В пять пятнадцать последнего дня его жизни такой-то встает и…» Я же делаю свой фильм в жанре романа. Я всегда считал фильм «Бешеные псы» бульварным романом, который мне никогда не написать. Я потратил много сил, чтобы придать ему форму такого романа. Я рассматриваю сделанное там не как последовательность ретроспективных эпизодов, а как персонажные главы. Именно поэтому названия глав — «Мистер Белый», «Мистер Коричневый», «Мистер Блондин», так что, когда вы снова попадаете на склад, вы думаете: «А-а, понятно, кто он такой».

МС/ЮН: *Этот пакгауз почти как театральная сцена.*

КТ: Бесспорно. Что сильно усложнило процесс съемок фильма. Мы давали сценарий людям, и они говорили: «Ну, это пьеса». Нет, это не пьеса. Театральная постановка не представляла для меня никакого интереса. Мне очень важна была камера. В противном случае я поставил бы этот материал на сцене. Сценарий был сделан так по двум причинам. Во-первых, вспомните, я планировал снимать фильм на шестнадцать

миллиметров, поэтому единство места действия было более чем желательным. Во-вторых, я просто люблю театральные элементы, если их можно вытянуть на кинематографический уровень.

Я был поражен тем, как зрители реагируют на театральное появление Мистера Блондина. Парни спорят, камера отъезжает — и вдруг: «Ой! А этот уже давно стоит здесь».

К тому же вы должны разделить клаустрофобию с этими парнями. Вы должны быть заперты вместе с ними. Фильм, которому удалось полностью достичь такого эффекта, — джон-карпентеровский ремейк «Нечто». До некоторой степени это такая же история, как и мой фильм. Компания парней попадает в место, из которого им не выбраться. И эти парни проходят вместе со зрителем в замкнутом пространстве все стадии клаустрофобии — недоверие, неприязнь, предательство и паранойю. Я переживаю все это вместе с персонажами фильма, и это захватывает меня. Именно этого я пытался достичь в «Бешеных псах». Я надеялся, что молния сверкнет и во второй раз и я смогу заставить зрителей ощутить всю параноидальность и безвыходность положения, в котором оказались герои фильма.

МС/ЮН: *А не схож ли ваш фильм скорее с яковитской трагедией, где в этой крови — и суть, и исход? Как вид истекающего кровью персонажа на полу?*

КТ: Это единственная вещь в фильме, которую я назвал бы натуралистической. Она волнует зрителя как раз потому, что она не театральная. Когда кто-нибудь получает пулю в живот, он умирает от потери крови. Это самое болезненное смертельное ранение, потому что кислота из желудка разливается по всему телу. Это ужасная, кошмарная боль, вплоть до самой кончины. Да, кровь в этом эпизоде натуралистична. У нас даже был медик на съемках, контролировавший размеры лужи: «Порядок. Еще пинта, и он мертв».

МС/ЮН: *Что вы снимали сначала — пакгауз или остальные сцены?*

КТ: Это решалось само собой по ходу съемок. За первую неделю мы сняли начало и все офисные сцены. На вторую пришелся весь активный материал — погоня за Мистером Розовым и все происходящее в переулке. А потом две недели подряд шли съемки в пакгаузе. На последней неделе — глава Мистера Оранжевого, которая была словно из другого фильма. Я хотел, чтобы она была похожа на ТВ-шоу, на эпизод сериала «Старски и Хатч». Мы попрощались с Харви Кейтелем, потом разъехались все остальные, кроме Тима Рота. С ним у нас складывалось какое-то другое кино. Мы нисколько не изощрялись, просто оно само собой так выходило.

МС/ЮН: *А ваш оператор, Анджей Секула?*

КТ: Вы должны понимать, что необходимость выбирать оператора и монтажера меня приводила в сильное смятение, потому что, кого бы я ни выбрал, он был бы сведущ в своей профессии гораздо более, чем я. Но я знал все о своем фильме. И я не хотел, чтобы какие-нибудь упертые старые верблюды сплевывали через плечо что-нибудь вроде: «Ну-у, дружок, это не так делается». Анджей стал просто подарком судьбы для меня и даже в большей степени для продюсеров и компании, финансировавшей фильм. Он никогда раньше не работал на полнометражной картине, а у нас были операторы, чья работа вызывала уважение и которые хотели делать этот фильм. Говоря «вызывала уважение», я имею в виду, что был большим почитателем их работ.

МС/ЮН: *А Секула?*

КТ: Секула — поляк, живущий в Лондоне. Он сделал несколько фильмов на Би-би-си. Один из них — «Мед и яд» — был просто замечательным. Еще он сделал много европейской рекламы. Я видел его короткометражки. Основной причиной, по которой мы взяли его, помимо энтузиазма и любви к кино, был тот факт, что он казался сумасшедшим гением. По сравнению с другими работами его ролики были где-то посередине между хорошими и бесспорно великими. Да это был настоящий мятежник! Мы снимали на пленку пятьдесят ASA, которая имеет наименьшую чувствительность из всех, производимых «Кодаком». Низкобюджетные картины снимаются на более чувствительную пленку, потому что для нее не требуется много света. Нам же приходилось заливать актеров светом со всех сторон, чтобы получить качественную картинку. Пакгауз превратился в пекло. Все заживо поджаривались в нем, но игра стоила свеч, поскольку яркий свет давал очень сочные, глубокие цвета.

Я мало что понимаю в освещении. Я знаю, чего я хочу, но каждый раз, объясняя Анджею, как должен выглядеть кадр, я изъяснялся в цветовых категориях. Я хотел, чтобы красное было сногсшибательно-красным, синее было синим, черное — черным, а не серым. Я говорил только о чистоте цвета, и такая чувствительность пленки обеспечивала ее.

Я не делал раскадровок, потому что не умею рисовать, и мне не хотелось, чтобы кто-то другой делал их, так как он не смог бы правильно выстроить кадр. Но я мог писать, поэтому я делал краткие, но исчерпывающие заметки, в которых подробно все описывал. Камера делает то-то, с этой точки она снимает это… все возможные перестановки и т. д. Мы обсуждали каждую сцену, потом Анджей выстраивал все по своему усмотрению, а я

говорил: «Да, это мне нравится», или «Нет, мне это не нравится», или «Да, так лучше. Думаю, так интереснее». Он выстраивал кадр более агрессивно, и я говорил: «Мы не можем снимать все с движения. Мы никогда не закончим». Как ни странно, кто-то дал мне совет: «Квентин, ты так неистов. Твой оператор не должен быть взрослее тебя, говорить тебе — нет, нет, так нельзя. Тебе надо подыскать кого-нибудь еще более необузданного, чтобы занять позицию старшего». Как такое могло в голову прийти? Это была в точности наша ситуация. У меня были фильмы, которые я хотел просмотреть с Анджеем. «Я хочу, чтобы ты посмотрел вот это и вот это». А он отвечал: «Я просмотрю все, что ты хочешь, но мы должны смотреть это без звука». Так, в абсолютной тишине, мы отсмотрели восемь отобранных мною фильмов. Я никогда в жизни не проделывал подобного, — разительный контраст, просто день и ночь. Ты по-настоящему постигаешь изображение, цвет, стиль фильма. Это потрясающе.

МС/ЮН: *Один из ваших продюсеров — режиссер Монти Хеллман. Привнес ли он какую-нибудь специфику в съемки «Бешеных псов»?*

КТ: Я отношусь с пиететом к этому человеку, потому что он замечательный режиссер. Думаю, «Побег в никуда» — один из самых реалистичных вестернов. «Побег в никуда» и «Огонь на поражение», вероятно, наиболее аутентичные вестерны по части диалогов Дикого Запада. Сленг в «Побеге в никуда» следовало бы поместить в капсулу времени. Вы знаете, что слышите правду. Однако в «Бешеных псах» Хеллман предоставил мне полную свободу. Он постоянно прикрывал меня и оказывал всестороннюю поддержку. Но он никогда не говорил мне, как делать фильм, потому что не верил в пользу таких советов. Как режиссер, он сам не любит советов со стороны.

Только один раз — во время съемок погони — он заметил, что, на его взгляд, я не выбрал всю энергию эпизода. Но он никогда не вторгался с предложениями, как снимать. В конце первого дня я спросил: «Монти, что вы скажете о способе организации нашего съемочного процесса?» И он ответил: «Делайте, как вы считаете нужным. Мне важно только, чтобы вы сделали за день все, чего мы ожидали от вас».

МС/ЮН: *Рассматривалась ли кандидатура Хеллмана в качестве режиссера этого фильма?*

КТ: Получился бардак. Хеллман не рассматривался, это было недоразумение. Я никогда до этого не встречал Монти, но был большим поклонником его творчества. Один общий друг сказал, что даст сценарий ему. Я подумал: прекрасно, я с удовольствием послушал бы, что Монти Хеллман скажет о фильме, хотя я вовсе

не собирался уступать ему сценарий. Однако Монти решил, будто ему предлагают снять фильм. С таким настроем он и прочел сценарий! И он сказал: «Я хочу встретиться с Квентином Тарантино».

Мы встретились на бульваре Голливуд, в мороженице Брауна. Взяли по сомнительному сливочному с фруктами, и он говорит: «Я могу достать деньги на это. Я буду сам снимать». А я: «Для меня было бы большой честью иметь в качестве постановщика любого моего сценария Монти Хеллмана. Но этот для меня!» И вот мы едим, и он говорит: «Хорошо. Как вы собираетесь снимать?» Я отвечаю: «Ну, это все теория…» — и тут меня понесло. Когда я закончил, он говорит: «Ну что ж, звучит убедительно. А что, если я пристегнусь в качестве исполнительного продюсера?» Я потерял дар речи. «Господи, — подумал я. — Монти Хеллман! Вот это дела!» Он чудесный человек, в самом деле чудесный.

МС/ЮН: *А как вам пришла в голову идея назвать ваших персонажей Мистер Синий, Мистер Коричневый, Мистер Белый и т. д.?*

КТ: Мне просто хотелось, чтобы они не знали друг друга. Чтобы, если одного поймают, он не смог бы рассказать ничего о других. Когда понадобилось решать, какие клички или псевдонимы использовать, меня осенила идея цветовой палитры, отчасти потому, что это перекликается с гангстерскими фильмами французской «новой волны». Я видел нечто подобное у Жан-Пьера Мельвиля. Это задаст нужный тон, подумал я, верный способ существования этих крутых парней.

Когда я стал проговаривать: «Мистер Белый, Мистер Блондин, Мистер Синий…» — я подумал: «Это круто — мне нравится!» Если бы я не воспользовался цветовым решением, я бы назвал их, как в комиксах, ну, скажем, Человек-паук, Могучий Тор, Нечто…

МС/ЮН: *Плакат «Ковбой-камикадзе» — это тоже из какого-то американского комикса?*

КТ: Знаете, наравне с кино я фанат комиксов. Я хотел повесить плакат «Серебряного серфера» в комнате Мистера Оранжевого. Это величайший из персонажей жанра — он висел в американском ремейке фильма «На последнем дыхании» с Ричардом Гиром, который я люблю. Изначально этот персонаж был нарисован Джеком Кирби, и это официальная версия «Серебряного серфера». Но я попросил своих друзей — Дэнни и Мэнни Вилья-Лобос — нарисовать мне копию этого плаката. Они нарисовали, и я повесил его на стену. Кроме того, они создали еще и свой персонаж и назвали его «Ковбой-камикадзе». Я также повесил его на стене в квартире Мистера Оранжевого. Некоторые

журналисты спрашивали: «Как бы мне заполучить копию „Ковбоя-камикадзе“?» Это очень окрыляло моих друзей.

МС/ЮН: *Расскажите нам о радиотреке, звучащем в фильме.*

КТ: Радиопередача — это своеобразный невидимый персонаж фильма, пронизывающий все действие. Мы с Роджером Эйвери написали всю рекламу, которая передается по радио, все дорожные происшествия, связки — в общем, все. Мы подрядили актеров и записали все это. Было очень занимательно поработать в этом жанре.

МС/ЮН: *А музыка?*

КТ: Эти песни были хитами семидесятых. Меня увлекла идея использовать «баббл-гам» и рок-н-ролл для четырнадцатилетних. На нем я вырос в семидесятых. Я считал, что это станет великолепным ироническим контрапунктом грубости, насилию и разрушительной природе фильма. С одной стороны, она смягчает его, с другой — делает более эмоциональным.

МС/ЮН: *Сцена погони полицейских за одним из гангстеров просто великолепна. Какие сцены давались вам легче — насыщенные действием или разговорные?*

КТ: Когда у вас есть хорошие актеры, диалоговые сцены идут намного легче. С такими актерами, как Харви Кейтель и Тим Рот, легко работать — вы знаете, что они все сделают превосходно. Вы направляете на них камеру и понимаете: они сейчас что-нибудь выдадут. Меня спрашивают: «Вам не страшно было работать с такими актерами?» Как мне могло быть страшно? Мне было бы страшно работать с плохими актерами, потому что фильм тогда вышел бы дерьмовым. Казалось бы, без разницы, какого актера брать на роль ничтожества — хорошего или плохого, но с хорошим вам будет намного легче, потому что он все сделает отлично.

С материалом, насыщенным действием, труднее. Особенно тяжело, когда у вас бюджет фильма всего один миллион долларов. Признаюсь, во время съемок этого фильма я сказал, что никогда больше не буду снимать экшн-сцены при недостаточном количестве денег. Для вышеупомянутой сцены погони надо было перекрыть улицу, но на это не было денег. Мы не контролировали все происходящее. Нужно было пять полицейских, чтобы остановить движение, а у нас их было двое. Я дословно изложил сцену Стиву Бушеми: «О’кей, делаешь следующее: достаешь пушку, разряжаешь в копа, запрыгиваешь в машину и, если свет зеленый, уносишься прочь». На что он: «Если свет зеленый??? В смысле — движение не будет перекрыто?» А я: «Ну, не совсем. Мы перекроем его с этой стороны и вот с этой… Полицейский сказал, что, если будет зеленый, можно ехать». Стив только что закончил

съемки в фильме «Билли Батгейт» с пятидесятимиллионным бюджетом. Он думал, мы перекрыли весь город.

На самом деле было очень весело. В одной из автомобильных сцен Стив рвет с места и уносится вдаль по улочке, в конце которой стоит знак «СТОП». У нас не было возможности поставить там полицейского. Ну, Стив проносится мимо знака, я — на заднем сиденье, и вдруг слышим по рации: «Это нарушение правил! Вы проскочили знак „СТОП“! Быстро рвите оттуда! Полицейские сдрейфили!»

МС/ЮН: *Сколько недель продолжались съемки?*

КТ: Пять недель, в общей сложности тридцать дней.

МС/ЮН: *Вы делали немного дублей?*

КТ: Бóльшую часть материала я не снимал под миллионами различных углов с последующим редактированием в монтажной. Однако некоторые эпизоды — такие, как начало фильма, — требовали съемок с различных точек и нескольких дублей — так, чтобы была возможность из тонны отснятого материала смонтировать все наилучшим образом. На начальный эпизод очень влияет темпоритм актеров, который нельзя предугадать. Только слушая их голоса в монтажной, можно было правильно его смонтировать.

Единственное, чего я хотел, снимая эту сцену, — это смешать изобразительные стили. В первой части — когда беседуют о Мадонне — камера движется, и вы не успеваете ухватить характеры персонажей. Кто эти люди? Вы слегка озадачены. Во второй части — когда герои болтают о радиопередаче — все поспокойнее: два средних плана, общий, немного движения. Ну а потом все подается уже крупным планом.

Остальное большей частью я снимал попроще, потому что не ставил таких больших задач. Я просто знал, что это и так сработает, а если не сработает, то я в монтажной заставлю материал заработать.

МС/ЮН: *В пробах участвовали те, кого вы хотели?*

КТ: Да. Единственный, кто был взят без проб, — Харви Кейтель. Как я говорил, мы и не мечтали заполучить Харви Кейтеля. Понимаете, он мой самый любимый актер в мире. И не потому, что я работал с ним и видел, на что он способен. Нет. Мне было пятнадцать лет, когда я увидел его в «Таксисте» и «Дуэлянте», и, знаете…

МС/ЮН: *В фильме «Пальцы» Тобака?*

КТ: Фантастика! С тех пор как я увидел террориста, которого Харви играл в тобаковском «Уязвимом», — все! Он был великолепен в этой роли. Он произнес такую замечательную речь о терроризме, что совершенно склонил меня на свою сторону.

Вспомните: «Чего я хочу? А вы как думаете, чего я хочу? Я хочу стоящий номер в отеле, постель с красивыми простынями, вкусную пищу, вестерны с Клинтом Иствудом — вот и все, чего я хочу».

Я наладил контакт с Харви, и он присоединился к фильму. Остальные проходили пробы. Работать над созданием актерского ансамбля, когда у тебя есть замечательный актер и подбираешь под него остальных, одно удовольствие. Главное тут — не ошибиться. Нам повезло, потому что актеры из Лос-Анджелеса и Нью-Йорка отнеслись к сценарию с невероятным энтузиазмом. У нас была возможность отобрать шестнадцать разных составов и получить шестнадцать разных фильмов. Очень важно, что у нас был такой широкий выбор. Мы не хотели делать много проб: «Кевин Бейкон и Кифер Сазерленд — мы сведем их вместе, и… выйдет совсем не весело!» Нет, мы стремились к гармоничному балансу. Все должны были быть разными — с разными темпераментами, разными взглядами, разным прошлым, разными актерскими стилями. Но каждый должен был представлять собой цельную личность. К нам на пробы приходили чудесные актеры, но они не выглядели как закоренелые рецидивисты. Я не мог поверить, что Лоуренс Тирни взял бы в дело таких парней. Особенно в компанию с Эдди Банкером. Это блистательный исполнитель. Истинное чудо.

МС/ЮН: *А ваше появление в фильме?*

КТ: Когда я планировал снимать фильм на шестнадцать миллиметров, я собирался сыграть там гораздо бóльшую роль. И я смог бы, тем более с Харви Кейтелем, но я решил, что мне желательнее быть за кадром. Я подумал, что, если я не буду играть, я сумею все выстроить как надо. Я чувствовал, что в этом случае фильм станет более энергичным и выразительным, потому что я смогу каждый день целиком и полностью концентрироваться на камере. Поэтому я снялся в эпизодической роли — Мистера Коричневого. Но мне нравилось прыгать туда-сюда, появляясь то за камерой, то перед камерой. Меня всегда восхищали как мимолетные появления Романа Поланского в его фильмах, так и протяженные эпизоды с его участием в «Жильце» или в «Бесстрашных истребителях вампиров».

МС/ЮН: *Поскольку бюджет был весьма невелик, не пришлось ли вам проводить какие-либо дополнительные работы в предсъемочный период?*

КТ: Две недели у нас шел непрерывный репетиционный процесс, который оказал нам неизмеримую помощь. Я настоял на нем. «Послушайте, — сказал я, — это не только нам поможет, это сбережет деньги, потому что мы не будем просиживать часами во

время съемок, задавая друг другу все эти важные вопросы». Это сработало. Мы перелопатили весь сценарий. Естественно, никто не выкладывался в полную силу. Это все равно что жить с кем-то, но не быть женатым, — когда вы приступаете к съемкам, тогда и венчаетесь. Но вы получаете ответы на все вопросы во время репетиций, открывается много нового. Сценарий — это карта, а репетиция — поездка. Но вы не знаете, куда едете. А таким актерам, как Харви Кейтель, нужно объехать весь мир, чтобы достичь цели. Зато когда мы начали снимать!.. Бац! Мы знали доподлинно, что мы делаем, — никакой неразберихи!

МС/ЮН: *Как вы работали над фильмом на семинаре в институте Санденс?*

КТ: Это произошло как раз перед съемками. Мой сценарий был принят для участия в режиссерском семинаре, который обычно длится две недели. Я не знал, смогу ли поехать, потому что шел подготовительный период и даже пробы были уже закончены. Я мог съездить туда на одиннадцать дней, и мой партнер — продюсер Лоуренс Бендер — взялся закончить всю подготовительную работу, пока я буду на семинаре.

В подготовительный период ты начинаешь терять связь с художественной стороной кино, потому что занимаешься деньгами, сроками, расписаниями и т. д. Ты занят всем чем угодно, кроме сценария. Так что, когда машина стала раскручиваться все быстрее и быстрее, я очень скоро созрел для побега — подальше от Голливуда, в заснеженные горы восхитительного курорта Санденс. Там я мог с головой погрузиться в сценарий на целых одиннадцать дней. Это было чудесно. Больше мне никогда не представлялось такой возможности. Именно тогда, когда все приобретало истерический оттенок, я окунулся в покой и прохладу.

МС/ЮН: *Это там вы встретили Элисон Маклин, режиссера «Крушения»?*

КТ: Да, она была там тогда. Ее фильм был запущен в производство раньше моего. У нас имелась возможность использовать опыт подготовительного периода, в то время как у остальных были только проекты фильмов. Санденс предлагал хорошую практику, поскольку в ваше распоряжение предоставлялись весьма ограниченные средства. Оператор, художник-постановщик и возможность поставить только два эпизода. Один день репетиций и один день съемок. Это был удивительный эксперимент, но я должен был пройти его до конца. Надо было подготовить шестнадцатимиллиметровую камеру, несколько друзей и просто снять все за выходные. Хорошо ли, плохо ли, никак — не важно, просто постараться

приблизиться к замыслу.

МС/ЮН: *Какой у вас следующий проект?*

КТ: Я пишу сейчас сценарий. Называется «Криминальное чтиво».

МС/ЮН: *В смысле «почитай криминальное»?*

КТ: Прямо в точку! Нет, не «чти», а чтиво. Это антология криминальных фильмов. Три криминальные истории, как в журнале «Черная маска». Совершенно независимые истории, такие, которые вам доводилось слышать триллионы раз. Такие, знаете ли, штампы жанра, но, надеюсь, показанные в обстоятельствах, никогда не встречавшихся вам раньше. Герои первой истории могут быть убиты на второй секунде третьей. Это один из тех сценариев, когда я не могу сказать, хорош ли он, пока не допишу последнюю страницу. Я написал первую часть. Насколько он будет хорош в целом — посмотрим.

МС/ЮН: *Вы пишете здесь, в Европе?*

КТ: Да, только не в Каннах. Я остановился в Амстердаме, там и пишу. По заказу компании Дэнни ДеВито и «Джерси филмз». Дэнни не будет в фильме, он станет одним из исполнительных продюсеров.

МС/ЮН: *Почему Амстердам?*

КТ: Я никогда раньше не бывал в Европе, поэтому мечтал, как только закончу «Бешеных псов», побывать здесь. Сейчас в Лос-Анджелесе все идет кувырком, поэтому Амстердам — просто рай для меня. Там мне не звонят, не приходят факсы, и я могу писать. Никто не знает меня, и это чудесно — просто сидеть в своих апартаментах, поглядывать на каналы в окно и писать. Я был там в марте и собираюсь вернуться туда в середине июля. А до этого я планирую побывать в Лондоне и Париже.

МС/ЮН: *Дата начала съемок уже назначена?*

КТ: Нет. Вероятно, я закончу сценарий в середине лета, и мы думаем приступить к съемкам зимой. Но, возможно, начало съемок слегка сдвинется, потому что я хочу поездить с «Бешеными псами» по разным странам. Я вернусь во Францию к их премьере, потом хочу также побывать на премьерах в Англии и Японии. Я никогда нигде не был, так что мой фильм — это паспорт гражданина мира.

Разговор с Квентином Тарантино
Джеральд Пири / 1992

ДЖЕРАЛЬД ПИРИ: *В вашем послужном списке указано, что вы снимались в фильме Жан-Люка Годара «Король Лир».*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Это неправда. Я написал это в своем актерском резюме, потому что никто не видел этого фильма.

ДЖ. П: *Вас не страшил актерский состав «Бешеных псов»?*

КТ: Хорошие актеры не пугают меня. После двух недель репетиций они были готовы ко всему. У них, конечно, было свое «я», но они оставляли его за дверью.

ДЖ. П: *Не могли бы вы рассказать о ветеране фильмов категории «Б» Лоуренсе Тирни в «Бешеных псах» — исполнителе роли босса гангстеров Джо Кэбота? В его личной жизни было немало проблем с законом.*

КТ: Я встретился с ним на вечеринке в Актерской студии. Он пожилой, и силы у него, конечно, уже немного не те. Он хороший, но снимаешь с ним процентов на тридцать медленнее. Он одновременно и плюшевый, и мишка гризли. В его прошлом есть один случай с применением огнестрельного оружия. Помните фильм «Дьявол путешествует автостопом»? Он мог бы называться «История Лоуренса Тирни».

ДЖ. П: *Какое отношение имеет режиссер Монти Хеллман — постановщик культовых фильмов «Огонь на поражение» и «Двухполосное шоссе» — к «Бешеным псам»?*

КТ: Он работал над различными проектами, которые в итоге не увидели свет. Три года назад он снимал фильм «Игуана», который так и не дошел до проката. Наш общий друг дал Монти сценарий «Бешеных псов», и тот захотел снять его. Мы зашли к Брауну в кафе-мороженое, и я сказал ему: «Какой бы это честью ни было для меня, но это мой фильм». — «Что ж, ладно». Мы едим дальше мороженое, и тут он говорит: «А что если я буду исполнительным продюсером?» Он иногда появлялся на съемках и показал фильм Тони Сэффорду, который послал его на «Санденс».

Возможно, я напишу что-нибудь для Монти. Может быть, ремейк его вестерна «Побег в никуда».

ДЖ. П: *Вы как-то сказали, что карпентеровский ремейк «Нечто» повлиял на «Бешеных псов»…*

КТ: Это самый лучший из когда-либо снятых ремейков. Стоит посмотреть «Нечто» еще раз! Курт Рассел там просто великолепен. Я никогда с ним не встречался — надеюсь, он

прочтет это! И еще я скажу, что Джон Ву тоже на меня повлиял.

ДЖ. П: *Расскажите нам о себе в возрасте двадцати лет.*

КТ: В первую очередь и главным образом я отъявленный кинофрик, а делать фильмы — розовая мечта любого кинофрика. Я трачу деньги только на киноплакаты, видеокассеты и книги о кино. Сейчас я могу купить тонны книг, и все по льготной цене.

Когда мне было восемнадцать — девятнадцать лет, я собирался написать книгу о режиссерах жанрового кино — Джоне Флинте, Джо Данте, Джоне Милиусе, Ричарде Франклине — и вовлечь их в дискуссию о кино. Четыре моих самых любимых режиссера — Де Пальма, Леоне, Годар и Говард Хоукс. Однажды мне приснился сон, что я приглашен на вечеринку в дом Хоукса. Роберт Митчум стоял на балконе и говорил: «Ты здесь, чтобы посмотреть на старика». Хоукс был во внутреннем дворе с Джоном Уэйном. Он сказал: «Эй, Квентин, спускайся сюда, малыш». И я проснулся. Мне было очень грустно, потому что все выглядело так реально.

ДЖ. П: *А Сэм Фужер видел «Бешеных псов»?*

КТ: Мы как-то общались. Он разнес фильм в пух и прах: «Ты сделал картину для идиотов! Слишком много кудахтанья! Слишком много болтовни! Харви Кейтель! Это не актер — это планета!»

ДЖ. П: *А Майкл Мэдсен — актер?*

КТ: Майкл вызывает в моем воображении многих: красавца Роберта Митчума из «Дороги грома» и Майкла Паркса из сериала «Тут пришел Бронсон» — величайшего актера из всех, живущих на земле!

ДЖ. П: *А когда Мэдсен танцует с бритвой, перед тем как отрезать ухо?*

КТ: Мне нравится, когда он ставит кассету. Это превосходно. Это моя любимая сцена в фильме. Одна режиссерша сказала мне: «Что пугает больше всего, так это то, как вы наслаждаетесь этим». Вскоре Харви Вайнштейн спросил: «Что ты думаешь о том, чтобы изъять эту сцену из фильма?» Вырезать? Ни за что. «Послушай, — сказал я, — это часть фильма для тех людей, которым нравится весь фильм». Если насилие — часть вашей палитры, вы можете пользоваться ею, как вам заблагорассудится.

Согласен, сцена чудовищна. Но я делал ее не для гиканья и улюлюканья дебилов. Она и задумывалась как ужас. Но она показывается не для передачи какого-то послания. Не думаю, что Стэнли Кубрик выступал с осуждением насилия в «Заводном апельсине». Просто ему хотелось снимать его. Оно чертовски киногенично. Ему доставляло удовольствие высмеивать «Поющих под дождем».

Клинт Иствуд, к счастью, решил закончить «Непрощенного» верным способом — уничтожив всех. Вы видели «Игры патриотов»? Это фильм о мести, но Харрисону Форду не дают убить плохого парня в конце. Этот парень падает на лопату — нелепый, малодушный способ разделаться с негодяем. Надо сажать в тюрьму за такое! Единственная возможная развязка для Харрисона Форда — забить этого парня до смерти.

ДЖ. П: *Что вы скажете о сравнении вас со Скорсезе?*

КТ: Как и он, я люблю чередовать короткие планы с длинными, и я тоже очень обстоятелен в кадре. Но он — камень на шее у начинающих режиссеров. Слишком много новых фильмов похожи на фильмы Скорсезе. Я не хочу быть его бедным родственником.

Интервью с Квентином Тарантино
Питер Брунетт / 1992

ПИТЕР БРУНЕТТ: *Могли бы вы дать рациональное объяснение странной хронологии «Бешеных псов»?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Я хотел нарушить линейное изложение не для того, чтобы показаться мудрым парнем, а чтобы сделать фильм более драматичным. Если мне удавалось это, я получал отклик. Так я пришел к идее сначала давать ответы, а потом задавать вопросы. В романах такое встречается на каждом шагу, но, когда роман экранизируют, материал перерабатывают. Романист не боится начать действие в середине. И если персонажи в романе возвращаются и рассказывают о прошедших событиях, это не взгляд в прошлое — это просто продолжение истории. Думаю, кино должно пользоваться достижениями романной свободы изложения.

ПБ: *И какова была ваша стратегия построения «Бешеных псов»?*

КТ: Я знал, в какой последовательности раскладывать элементы истории. «Бешеные псы» выглядят очень выстроенными, и это действительно так. Есть А и есть Б, и они выясняют, что произойдет дальше. Если персонаж делает что-нибудь, что не вписывается в мой план, — ну что ж, пусть будет так. Я не Бог и не могу этому мешать. И я получаю новую реальность: именно это и делает Мистер Розовый. Так я и работаю: даю возможность персонажам импровизировать, а сам, как репортер на суде, все записываю. При этом у меня есть возможность быть и актером, и режиссером. Как актер, я проигрываю все роли и делаю их более киногеничными — освобождаю от ненужных наслоений.

ПБ: *В «Бешеных псах» много театральности. Изначально это была пьеса?*

КТ: Нет, но этот материал вполне мог бы быть поставлен на театре. Действие происходит в одном месте, после ограбления, — на чем обычно заканчиваются другие фильмы. У меня есть права на ее постановку. Если бы мне нужно было сделать пьесу, я очень быстро адаптировал бы ее для сцены и отдал бы кому-нибудь другому: «Делай ты. Я приду посмотрю».

Это не значит, что пьеса — это что-то плохое, просто я хотел снять фильм. При этом мне не нравится большинство пьес, переделанных в фильмы. Обычно это просто записи спектаклей с добавлением сцен, которых не было в театре. Я хочу предложить нечто большее.

Когда я ходил на режиссерский семинар в институте Санденс, Терри Гиллиам был там одним из наставников по режиссуре. По его мнению, которое он, однако, никогда не проверял на опыте, если ты снимаешь фильм в одних декорациях, то больше всего приближаешься к чистому кино. Ты не тратишь время на постоянные переезды с места на место, тряску в машинах и необходимость каждый раз восстанавливать прерванное действие. Ты просто творишь — снимаешь, снимаешь и снимаешь.

ПБ: *Когда я пытаюсь определить вашу эстетику, я думаю о Дэвиде Леттермане с Гасом Ван Сентом, об ультрареализме, доведенном до такого предела, что он становится вычурным, смешным и лукавым.*

КТ: Я бы не сказал «лукавым». Я смотрю на все как на комедию, и «Бешеные псы» выстроены так, чтобы вызывать смех. Мне нравится, когда зрители хохочут до коликов, и вдруг — бац! — все стены в крови. Потом опять смех. Например, после сцены истязания идет сцена, где Джо рассуждает о цвете, и зритель снова смеется. И мне нравится, что на лицах многих зрителей блуждают улыбки, когда Майкл Мэдсен отплясывает с опасной бритвой в руке.

По мне, ультрареализм — такой же абсурд, как и сама жизнь — как разговоры, которые вы слышите в закусочной у Дэнни. Мои герои идентифицируют себя и общаются с другими, используя элементы поп-культуры, потому что все понимают их. Если парень начнет говорить о Лонгфелло, никто не поймет, кто он такой. А вот если он заговорит о Мадонне, или «Макдональдсе», или об Элвисе Пресли, все смогут понять его. Моя мама может говорить о любых явлениях поп-культуры. Она не ходит в кинотеатры, но она знает, кто такая Мадонна и кто такой Ричард Гир.

ПБ: *Вы не видите ничего плохого в том, что все так опутано поп-культурой?*

КТ: Не думаю, что это самая худшая вещь на свете. Это то, что дает Америке ее очарование, делает ее неповторимой. Это джанк-фуд-культура. Есть в ней что-то очень привлекательное, хотя, быть может, она так привлекательна для меня, потому что это моя культура. Это — я!

До этого года я не был ни в одной другой стране, но теперь побывал. И мне нравится ходить там в «Макдональдс». Разница? В парижском «Макдональдсе» подают пиво. И они не говорят «гамбургер в четверть фунта», потому что у них метрическая система. «Большой с сыром»! Они понятия не имеют, что это — мать ее! — за четверть фунта!

ПБ: *Что вы предприняли для концептуализации ваших*

гангстеров?

КТ: Первое — они говорят как реальные люди. Это придает им достоверность. У них обычные, непосредственные, человеческие чувства. И они не произносят «острот» — это не те люди. Но у них есть киношная раскованность и чувство юмора. Я готовил потрясающую смесь крайне стилизованной артистической эстетики и абсолютного реализма. Пример тому — все они одеты в черные костюмы.

ПБ: *И на всех такие же идиотские узкие галстуки, как у Братьев Блюз.*

КТ: Выглядит круто и стильно. И в то же время очень реалистично: часто грабители, чтобы их лица не запоминались, одеваются «на дело» как-нибудь одинаково — в бейсболки, спортивные костюмы, плащи. «А как выглядели грабители?» — «Не знаю… несколько парней в черных костюмах».

ПБ: *Есть, однако, разница между реализмом и реальностью. Огромная лужа крови в одной из сцен — это реальность.*

КТ: Тим Рот, лежавший в ней, говорит: «Пожалуйста, спаси меня». Эта сцена неудобна для зрителя. Они говорят: «Давай дальше! Это уже понятно». Но это вовсе не понятно! Этот парень ранен в живот, и он просит, чтобы его отвезли в больницу! Это нельзя пробросить одним-двумя предложениями и побежать дальше.

ПБ: *Все спрашивают вас о насилии в вашем фильме.*

КТ: И я отвечаю, что люблю насилие в кино, и если вам оно не нравится, это как если бы вы не любили чечетку или комедию гэгов. Однако это не означает, что их не нужно показывать. Моей маме не нравятся Эббот и Костелло или Лорел и Харди, но из этого не следует, что им нужно было запретить сниматься.

ПБ: *А насилие ей нравится?*

КТ: Сцена с ухом — одна из самых любимых ею в моем фильме.

ПБ: *Я из штата Вашингтон, где каждый год совершается пятьсот убийств. Что вы возразите людям, которые считают, что такие фильмы, как «Бешеные псы», не делают ничего для предотвращения насилия?*

КТ: Если вы не предлагаете решения, значит, вы за насилие? Мой ответ: это не моя забота. Насилие — часть моего таланта как художника. Если я начну думать об обществе или о том, что делает один человек по отношению к другому, я надену на себя наручники. Писателям нет дела до этого, художникам и музыкантам тоже!

Есть два типа насилия. Первое — мультяшное насилие, как в «Смертельном оружии». В нем нет ничего плохого. Меня оно не

раздражает. Однако мой тип — жестче, грубее и более волнующий. Мое насилие не оставит вас равнодушным. Зайдите в любой видеопрокат, в секцию фильмов ужасов или боевиков, и девять из десяти фильмов представят вам гораздо более красочные сцены насилия, чем моя картина, но я стараюсь заставить вас переживать. В моем фильме это происходит с реальными, живыми людьми.

ПБ: *Хорошо, «Бешеные псы» могут заставить людей больше думать о насилии, потому что оно так волнующе и отвратительно. А как насчет ваших гангстеров, наслаждающихся своим профессионализмом?*

КТ: Они дурят себя вымыслами о том, что это обычная работа, как плотницкое дело или торговля. Но быть грабителем — это не обычная работа. Ты идешь против общества. Ты не можешь заниматься этим и оставаться чистеньким. Достигать своих целей с помощью пистолета в руке? Это не совсем профессия.

ПБ: *Но «реалистичность» разговоров персонажей фильма о Мистере Оранжевом и Мистере Белом как-то все это запутывает.*

КТ: Я знаю, знаю! Это как во французских гангстерских фильмах Жан-Пьера Мельвиля. Он берет старые фильмы Майкла Кертиса и Рауля Уолша с Кегни и Богартом и делает с них кальку. Но при этом действие происходит в Марселе, и герои наделяются французским темпераментом, французской походкой и французской галантностью. По мне, это не реалистичность, а абсурд. Французский темперамент в американском бульварном воплощении — это здорово! Именно это я и пытаюсь сделать — впрыснуть американский колорит в то, что делал Мельвиль.

Я люблю поразвлечься с лексиконом моих героев. Некоторые говорят странные поэтические вещи, особенно Мистер Розовый. Одна из самых моих любимых фраз спрятана в середине фильма: «Сомневаюсь, что Джо проникнется особой симпатией к нашей помолвке». Так он говорит, — это черта Мистера Розового!

ПБ: *А что вы ответите тем, кто критикует «Бешеных псов» за отсутствие женских персонажей?*

КТ: Это просто больная тема для меня. В любом другом материале, который я написал, женщинам отведена огромная роль. Я горжусь этими героинями. В «Бешеных псах» нет женщин, потому что они не вписываются в обстоятельства этой истории. Действие происходит в пакгаузе. Что же им, собраться там со своими подружками? Или следовало показать Мистера Белого вместе с его женой? Это была бы не та история, которую я рассказывал.

ПБ: *Вы учились в киношколе?*

КТ: Я никогда не посещал никаких киношкол или колледжей. Я учился актерскому мастерству, но почти не снимался. У меня был эпизод в «Золотых девочках» и немного съемок на лос-анджелесском ТВ. Года в двадцать два — двадцать три я решил стать режиссером и попытался сделать фильм на шестнадцатимиллиметровой пленке под названием «День рождения моего лучшего друга». Лучше потратить шесть тысяч долларов на фильм, чем шестьдесят тысяч на киношколу. Это лучшая киношкола в мире — научиться выкручиваться из любого положения и снимать, снимать, снимать. Даже если фильм не получится.

От книг по режиссуре никакой пользы. «Вам необходимо знать, что репетиция — это…». Я не купил ни одной. Я пытался читать технические книжки о линзах, диафрагме и прочем, но они только запутывали меня и вызывали головную боль. По-настоящему я прочитал лишь книги о том, что такое общество с ограниченной ответственностью и как убеждать людей дать вам денег.

Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Бешеные псы»
Международный кинофестиваль в Торонто 1992 года

АНРИ БЕХАР (газета «Монд»): *Мы начинаем пресс-конференцию в связи с премьерой фильма «Бешеные псы», и я коротко представлю вам людей, сидящих за этим столом. Крайний слева — Мистер Блондин, Майкл Мэдсен. Рядом с ним — Мистер Оранжевый, Тим Рот. Рядом со мной — Мистер Розовый, Стив Бушеми. Рядом с ним — сопродюсер, он же Мистер Белый, Харви Кейтель. А в центре, полагаю, сам Мистер Радужный…*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Мистер Коричневый! Мистер Коричневый!

ТИМ РОТ: Мистер Мерд![3]

БЕХАР: Режиссер — Квентин Тарантино. (*Аплодисменты*). Итак, первый вопрос от прессы?

ВОПРОС: *Неужели вы с самого начала не рассматривали возможности показа самого ограбления?*

ТАРАНТИНО: Поначалу я думал об этом. Ну, не о том, чтобы показывать его, но хотя бы слегка пройтись по некоторым моментам и дать зрителю ощущение настоящего кошмара. Однако первая половина картины оставляет много неясностей, потому что вы ждете разъяснения того, о чем говорят герои фильма. И это даже хорошо. И только во второй половине вы понимаете, что ограбления не увидите, что не в нем дело и что фильм, собственно, не об ограблении, а о чем-то другом.

ВОПРОС: *Правильно ли я понял, что актеры все-таки сыграли сцену ограбления, чтобы подготовиться к исполнению своих ролей?*

РОТ: Да, мы прошли процесс вызревания. И хотели далее поработать малость по-настоящему.

ТАРАНТИНО: На самом деле мы не собирались показывать это, нам, как актерам, необходимо было пропустить сюжет через себя, пережить его. В некотором роде это была постановка ограбления в репетиционном зале. Мы все знали свои роли, мы знали, что именно будем делать, поэтому приходили и просто проигрывали нужные сцены. Получалось иногда смешно и неуклюже, мы вовсю развлекались, но зато когда мы прошли этот репетиционный процесс, то в общих чертах понимали, что именно там произошло и что пошло не так. Большой ошибкой было только доверить Мистеру Блондину руководство. (*Смех*).

СТИВ БУШЕМИ: Он всеми руководил!

МАЙКЛ МЭДСЕН: Я просто контролировал толпу. Ее надо немного контролировать, разве не так?

ВОПРОС: *Квентин, какой персонаж был вам ближе — Мистер Коричневый или, может быть, Эдвард Банкер?*

ТАРАНТИНО: Ну, все отдавали себе отчет в том, что это второстепенные персонажи. Однако в таких открытых сценах каждый должен знать свое место. И может считать себя при этом звездой сколько угодно — поскольку все ребята болтают в фильме, все постреливают и даже рассказывают об убийстве Мистера Коричневого. Но вы-то не знаете, кто такой Мистер Коричневый, это выясняется гораздо позже. Они спрашивают: «Где Мистер Синий?» Он что, слинял? С камешками? Или его прихватили копы? Может, его уже вовсю раскалывают в участке — или он сейчас появится? Я хотел, чтобы у зрителя было ощущение, что мы в любой момент можем повернуть сюжет куда угодно.

ВОПРОС: *Мистер Кейтель, поскольку вы являетесь сопродюсером «Бешеных псов», не могли бы вы рассказать, как вас сумели привлечь к этой работе и почему она была так важна для вас?*

ХАРВИ КЕЙТЕЛЬ: Позвонила знакомая из Актерской студии и сказала, что есть сценарий, который, на ее взгляд, может меня заинтересовать. Когда я прочитал его, он меня сильно зацепил. У Квентина совершенно новый взгляд на такие древние темы, как товарищество, вера, предательство, измена, искупление. Я позвонил Лоуренсу Бендеру и сказал, что хотел бы помочь в реализации этого проекта. Потом мы — Квентин, Лоуренс и я собрались и решили попытаться организовать это дело.

ВОПРОС: *Но стартовый капитал-то был ваш…*

КЕЙТЕЛЬ: Не было никакого стартового капитала. Я только сегодня об этом услышал. С чего вы это взяли?

ВОПРОС: *В прессе так пишут.*

ТАРАНТИНО: Да, в прессе именно так пишут.

КЕЙТЕЛЬ: Ну, это, я полагаю, ошибка.

ВОПРОС: *А насколько полезно в творческом плане работать с режиссером-дебютантом?*

КЕЙТЕЛЬ: Нет ничего зазорного в работе с режиссером-дебютантом, тем более что вы сами видите, сколько в Квентине энергии, энтузиазма, интеллигентности и ранимости. У него огромное желание учиться, и он очень открыт процессу отработки характеров героев, которые прописал в сценарии. Справиться с восемью актерами такого класса — нелегкая задача для любого режиссера, а уж для начинающего это и вовсе титанический труд.

Я могу сравнить этот актерский состав с «Последним искушением Христа», конкретно — с актерами, исполнявшими роли апостолов. Все они поддерживали друг друга, и, если кто-нибудь спотыкался или падал, ему помогали подняться. Для меня было высокой честью работать с ними.

ВОПРОС: *Квентину. Эту сцену с разговором о Мадонне — с обсуждением ее песни «Как девственница» — вы сымпровизировали? Или она была в сценарии изначально?*

ТАРАНТИНО: Эта сцена была написана очень давно, когда я еще был актером. Это одна из моих фишек, которые должны быть у каждого актера в рукаве — на всякий непредвиденный случай.

Видела ли Мадонна фильм? Нет, не видела. Но она знает об этом — про это место в фильме. Она *очень хорошо* осведомлена. И ее адвокаты осведомлены *не хуже*. А мои адвокаты *очень хорошо* осведомлены о том, что ее адвокаты осведомлены об этом *самым наилучшим образом*. Поговаривают, что она может появиться на премьере фильма в Нью-Йорке, а поскольку ей известно, что в фильме есть шуточка об этой песенке и об ее будто бы подтексте, то она может просто подойти ко мне и сказать, прав я или нет. У меня нет сомнения, что она подойдет и скажет: «Квентин, ты на сто процентов прав, эта песня именно об этом. И у меня просто задница надрывается от смеха, когда я слышу, как ее распевают все эти четырнадцатилетние малолетки».

ВОПРОС: *А не мог бы и Майкл Мэдсен рассказать о своем участии в «Бешеных псах»?*

МЭДСЕН: Я прочитал сценарий. И подумал, что такой материал, как принято говорить, на дороге не валяется, и изъявил желание встретиться с Квентином и поучаствовать. Но вот репетиции — это то, во что я, надо признаться, никогда не верил, пока не поработал с Харви. Он на самом деле убедил меня в их пользе и еще в том, что мы немало выуживаем для себя во время репетиций. Когда мы переходим к съемкам, все уже должно быть тип-топ.

ВОПРОС: *Вы играете своего героя как психопата, да?*

МЭДСЕН: Да нет. Когда мне было лет девять или десять от роду, я видел «Белую жару» с Джеймсом Кегни. Там есть сцена, где он забрасывает парня в багажник и спрашивает, не душновато ли тому внутри. После, чего простреливает пару дыр в крышке багажника, продолжая при этом поглощать жареную курятину. Это придавало колорит тому, что он делал, и было очень выразительным противопоставлением. Это вставило меня на всю жизнь, и я помнил об этом, играя Мистера Блондина. Я думаю, назвать его психопатом было бы слишком просто. Этот парень был просто в обстоятельствах, которые не позволяли ему

поступать иначе. (*Смех*).

БУШЕМИ: Всего только еще одна непонятая душа.

ВОПРОС: *Что означает название «Бешеные псы»?*

ТАРАНТИНО: Забавно, но я не отвечу на этот вопрос. И причина, по которой я на него не отвечу, состоит в том, что это название призвано создавать настроение, ничего больше. Просто верное название, просто суть фильма, и не спрашивайте меня почему. Но основная причина, по которой я не настаиваю на его уточнении, в том, что я на самом деле верю: окончательно это определит зритель. В художественных фильмах, я полагаю, процентов двадцать этой самой художественности привносит публика. Люди приходят ко мне и говорят, что, по их мнению, оно означает. И я постоянно поражаюсь их творческой мощи и прозорливости. Я считаю то, с чем они приходят, правильным. Они на сто процентов правы.

БУШЕМИ: Скажи им определение Лоуренса Тирни.

ТАРАНТИНО: Когда мы делали фильм, один журналист из Западной Германии напросился на интервью к Джо, то есть к Лоуренсу Тирни. Ну и сделал это интервью с ним. Каждый из нас мог справиться с этим дерьмом, но он навалился на Тирни. И вот они сидят в трейлере — и Стив Бушеми там же, — и журналист спрашивает (*имитирует немецкий акцент*): «Так в чьём ше смысл насфания „Резервуарные псы“?» И Лоуренс Тирни отвечает (*имитирует громовой бас*): «Ну, знаете ли, „Резервуарные псы“ — это очень известное выражение в Америке: так называют собак, зависающих около резервуаров». (*Смех*).

ВОПРОС: *Вопрос актерам. Трудно было найти способ существования в истории с таким широким диапазоном, где кровавые натуралистические сцены соседствуют с абсолютно наивными и даже откровенно глуповатыми?*

РОТ: На самом деле они ничем не отличаются. Все они — единое целое. Квентин говорит о написанном в юмористической манере, и, я думаю, это совершенно верно. Но это кажется и очень смешным, и чрезвычайно шокирующим одновременно.

МЭДСЕН: Думаю, это было что-то вроде «Последнего танго в Париже»: люди хотят заняться любовью, но при этом даже не знают друг друга. По-моему, что-то наподобие этого.

БУШЕМИ: Я просто пытался играть все в одной манере. Когда я прочитал сценарий, я смеялся, потому что, вне всякого сомнения, написанное было смешным. Я не рассматривал это как набор отдельных шуток, понимаете? Но я был уверен, что, если просто играть по написанному, уже будет смешно. Я имею в виду, что эти ребята настолько отличны друг от друга, что, стоит просто собрать их в одном помещении — и комедия готова.

ВОПРОС: *Могли бы вы рассказать о сценарии, который вы пишете для Джона Ву? Это удивительная комбинация.*

ТАРАНТИНО: Спасибо, что поставили меня в один ряд с таким человеком. Это легендарная личность. Он делает лучшие боевики после Серджо Леоне. Он вдохнул новую жизнь в этот жанр — там, в Гонконге. И для меня было большой честью встретиться с ним. Он мне действительно очень нравится, и именно к нему я пришел с хорошим сюжетом. Написание полноценного экшн-сценария было бы по-настоящему тяжким трудом и заняло бы у меня немало времени — тем самым я бы оказал плохую услугу Джону Ву. Но я пришел с интересной историей, которая могла захватить его. По правде говоря, я очень заинтересован в сотрудничестве. Думаю, я мало что могу дать ему, но он мог бы научить меня многому. Также я бы мог взять на себя ответственность за перенос Джона Ву на американский рынок, так сказать, неотфильтрованным. Не половинчатого Джона Ву или Джона Ву для американского зрителя, но настоящего Джона Ву для людей, которые его любят, — того Джона Ву, каким он сам хочет быть.

ВОПРОС: *Почему в «Бешеных псах» нет женских персонажей?*

ТАРАНТИНО: Тут дело в структуре фильма. При том стечении обстоятельств, о котором идет речь в картине, женщинам просто неоткуда взяться. Подобно тому, как нет их на субмарине в фильме «Подлодка». Нет, это не значит, что их вообще не существует! Просто в этой ситуации Джо не стал бы нанимать женщин в банду, вот и все. Он не стал бы делать этого. Вот в сценарии, который я сейчас пишу, женский персонаж является, пожалуй, лучшим из всех. Этим персонажем я горжусь.

ВОПРОС: *Есть ли проблема в том, что некоторые зрители не понимают юмора «Бешеных псов»?*

ТАРАНТИНО: Я смотрел фильм в зале, где зрители даже и не думали смеяться. Это больно. Это действительно проблема. Где-то в конце — на последнем получасе фильма — они кое-что стали ухватывать, но при этом все равно не понимали, следует ли им смеяться. Они не позволили себе рассмеяться даже в тех местах, где понимали и чувствовали нечто действительно смешное. Это что-то сверхъестественное. Я смотрел фильм вместе с ними и думал: «Им не понравилось. Совсем не понравилось». А после просмотра они вдруг говорят: «Это было восхитительно! Потрясающе!»

Но мы ведь говорим сейчас о юморе, не так ли?

Как бы то ни было, этот фильм действительно не для каждого. Я сделал его для себя — и пригласил посмотреть всех. Но я был бы глупцом, надеясь, что все его поймут. Девять из

десяти человек в Америке не собираются смотреть этот фильм. Однако бюджет «Бешеных псов» настолько невелик, что, я думаю, фильм свое возьмет. Даже до начала широкого проката. И люди, которые вложили в него деньги, с лихвой возвратят их после показа по всему миру. Поскольку, как мне кажется, «Бешеные псы» — это триумф, потому как люди, которые поставили на меня, уже огребли свое лопатами.

БЕХАР: Леди и джентльмены, большое всем спасибо.

(*Аплодисменты*).

«Бешеные псы» Квентина Тарантино: Сенсационность крайности
Элла Тейлор / 1992

Звонит подружка с кинофестиваля «Санденс» и говорит, что там вызвал ураган какой-то пропитанный неописуемым насилием фильм. Нахмурив брови, я говорю: «Экая невидаль. Нынешний год — сплошь поджог да поножовщина. И как тебе фильм?» Она громко смеется и рассказывает мне, что на обсуждении после просмотра «Бешеных псов» режиссер Квентин Тарантино — двадцатидевятилетний выскочка из Лос-Анджелеса, — нагло отвечая на вопросы о неоправданной жестокости своей картины, заявил, что ему нравится насилие. Я разражаюсь тирадой о том, как мне надоели эти труполюбивые, с геометрическими стрижками поденщики от кино, которые воображают, что одна залитая кровью и сдобренная парой сцен в замедленной съемке картина поставит их в один ряд с Серджо Леоне и что серьезная дискуссия о чрезмерном насилии на экране — это не круто. «Ладно, пока, дорогая», — хихикает подруга и дает отбой, оставляя меня угрюмо хмуриться в пустоту.

Но факт есть факт: «Бешеные псы», премьера которых состоится в Лос-Анджелесе на следующей неделе, — один из наиболее ядовитых, искусно скроенных и востребованных фильмов этого года. Это самозабвенное жанровое кино, смеющееся в кулачок над недоразвитым идиотизмом самого жанра: ограбление без ограбления, экшн, погрязший в болтовне, ода сексуальности пустомельства и кусок недоношенного житейского опыта. И все это от новоиспеченного режиссера, образование которого — шесть лет за прилавком видеопроката на Манхэттен-Бич, частичное участие в режиссерском семинаре в институте Санденс, а также занятия в многочисленных актерских школах.

Квентин Тарантино, с его слов, — знаток кино, никогда не посещавший никакой киношколы и никогда не желавший ничего другого, кроме как снимать фильмы.

— Я пытаюсь воплотить все фильмы, которые хотел сделать, в этом первом, — говорит он блаженно.

Для Тарантино словоблудие — чистосердечная форма подхалимажа. Наибольшее почтение у него вызывают фильмы категории «Б», в особенности «Убийство» Стэнли Кубрика 1956 года. В «Бешеных псах» Джо Кабот (Лоуренс Тирни) и его сын, славный парень Эдди (Крис Пенн), подряжают для крупного

ограбления ювелира шестерых приблатненных лос-анджелесских «шнырей». Они шутят, позерствуют, убивают и при этом ни во что не верят. Их выбрали, потому что они не знают друг друга. Джо наделяет их именами всех цветов радуги — Мистер Белый, Мистер Синий, Мистер Оранжевый. Когда ограбление, которого мы не видели, срывается из-за того, что кто-то предупредил полицию, грабители ретируются в заранее оговоренное место — заброшенный пакгауз. Там оставшиеся в живых (один из шестерки убит, один без вести пропал и один серьезно ранен) погружаются в трясину взаимных параноидальных обвинений. Выясняется, что один из них несомненно является предателем, а другой убил нескольких служащих банка за то, что кто-то нажал кнопку тревоги.

Странно говорить это о фильме, в котором сцена десятиминутного истязания снимается в масштабе реального времени, но «Бешеные псы» — это буффонада: отважная, самонадеянная, самодовольная авантюра в фильме развивается легко и непринужденно. Тарантино любит щегольнуть приемами своего излюбленного жанра, поиграть неизменными темами профессионализма, верности и предательства, а более всего — пожонглировать самим зрителем, перебрасывая его от смеха к сочувствию, состраданию, ужасу и… так по кругу. Он мастер жонглирования настроением. Речь идет о кино крайностей: с самых первых сцен в кафе, в которых Тарантино (по роли Мистер Коричневый) развлекает приятелей-бандитов психоаналитической интерпретацией песни Мадонны «Как девственница» («Шпок шпок шпок шпок шпок шпок шпок… ей больно… Боль напоминает ей, как это было первый раз, когда она была девственницей»), фильм «Бешеные псы» бросает вызов общественной морали. Закоренелые рецидивисты, которые не моргнув глазом убивают полицейских, проявляют вдруг рыцарское отношение к невинным свидетелям ограбления (если только те не оказываются на их пути) и долго спорят на тему чаевых официантке. Диалоги Тарантино сочатся проходными вставками о расизме и половой дискриминации, которые могли бы порадовать сердце Дэвида Мамета. И хотя автор утверждает, что просто позволяет своим персонажам быть самими собой, он явно наслаждается тем, какое впечатление они произведут на зрителей и критиков, скованных дюжинами тем, что он называет эффектом «кадрили» в режиссуре.

Квентин Тарантино подкатывает на ланч к «Дэнни» на углу Сансет и Гауэр (его выбор) за рулем самого маленького, взятого напрокат, авто в мире. Небритый, нестриженый, в помятой футболке с надписью «Тэн-тэн[4] в Америке», он беззаботно

извиняется за опоздание и приступает к блюдам, богатым холестерином. Мы продолжаем спор о насилии на экране, начатый неделей раньше по телефону. Тарантино тогда был еще в Париже на премьере своего фильма. («Бешеные псы» втройне вернули вложенные деньги в мировом прокате еще до премьеры в США).

Тарантино не впадает в абстрактные рассуждения о насилии в кино. Он обращается к структуре фильма. «Бешеные псы» представляются как изысканный образчик бульварного бестселлера, разбитого на слегка перетасованные (для доходчивости действия и характеров персонажей) главы.

— Я всегда считал, что чем теснее мы сможем сцепить кино с книгой, тем лучше будет кино, — говорит Тарантино. — Сложность в том, что вы не можете использовать рассказ в качестве сценария. Рассказу ничего не стоит начаться с середины истории. И если повествование возвращается в прошлое — это не обратный кадр, — просто вы узнаёте что-нибудь. Обратный кадр здесь — обычная ретроспекция. Как рассказчик, я перестраиваю сюжет так, чтобы донести до вас необходимую информацию.

Тарантино — хвастун, и ему есть чем похвастать. «Бешеные псы» плавно перетекают от черного юмора к реализму и далее к леденящему ужасу. Десятиминутный треп за столом в кафе сменяется вальяжным, сопровождаемым хитами 70-х променадом бандитов по улицам, — это станет искусным контрапунктом к последующим событиям фильма. Истекающий кровью Мистер Оранжевый (Тим Рот) визжит, как свинья под ножом, на заднем сиденье уносящегося прочь автомобиля, в то время как паникующий Мистер Белый (Харви Кейтель), пытаясь успокоить его, мчит к пакгаузу, где и начнет разворачиваться эта многоплановая история.

За исключением смехотворно праведного копа в «Тельме и Луизе», Харви Кейтель никогда не фальшивил в кино. Он может вести за собой, а может органично раствориться в актерском ансамбле. В «Бешеных псах» он использует оба эти качества: с одной стороны, он профессионал, для которого верность и соблюдение понятий превыше всего; с другой — он может застрелить трех полицейских и пойти за маисовой лепешкой.

Именно благодаря Харви Кейтелю, которому друг компаньона Тарантино по «Бешеным псам» дал сценарий, фильм вообще состоялся. Тарантино уже смирился с ролью «кинофрика», живущего на задворках киноиндустрии, и приготовился снимать фильм «партизанским» способом. Однако Кейтель был так впечатлен сценарием, что не только согласился играть, но и помог собрать недостающие деньги; возможно, именно его

участие привлекло в картину таких актеров, о которых мог бы мечтать любой режиссер, не говоря уж о начинающем.

На кинофестивале в Торонто, где «Бешеные псы» завоевали специальный приз критики за лучший дебют, Тарантино с исполнителями — в черных костюмах и очках — надменно выступали на просмотрах, званых обедах и вечеринках, нахваливая и скабрезно оскорбляя друг друга в угоду аудитории. Пресс-конференция по поводу «Бешеных псов» напоминала перепалку с поклонниками в раздевалке душевой. Какой-то репортер спросил, почему в фильме нет женщин. Я едва удержалась от смеха — над фильмом практически алеет «растяжка» с надписью: «Девочки не допускаются». (В фильме мелькают только две женщины: стреляющая в кого-то и тут же застреленная и выдернутая через боковое окно собственной машины и шмякнутая на мостовую).

— Это все равно как если бы женщина появилась на подводной лодке, — отвечает Тарантино любезно. — Женщинам нет места в этом фильме.

Слава богу, бормочу я себе под нос.

Как и его фильм, Тарантино петляет между ребячеством и кухонным здравым смыслом. Он перчит свой лексикон словечками типа «круто» и «чувак» и прочими словесными приправами возбужденного старшеклассника. Да, он делает безапелляционные заявления самоучки (он никогда не посещал колледж), который поглощал все без разбора, даже не подозревая о том, что знания должны быть систематизированы.

Мальчик, который был перепуган мультфильмом «Бемби», который смотрел в четыре года «Познание плоти» и понимал жанровые отличия до того, как ему исполнилось десять, Тарантино всегда предпочитал в качестве подарка ко дню рождения какой-нибудь фильм, а не Диснейленд или «Мэджик Маунтин». Его мать и отчим разрешали ему все.

— Система рейтингов для них не существовала. Они считали, что я достаточно умен для того, чтобы самостоятельно отличить кино от реальной жизни, и они были правы. Был только один фильм, на который мать не хотела меня пускать. Это был «Джо» с Питером Бойлом. Она не хотела, чтобы ее ребенок видел, как полицейские убивают этих хиппи. Когда я был маленьким мальчиком, я думал, что вершиной кинематографа являются комедии ужасов Эббота и Костелло. Я был просто поражен идеей соединения фильмов ужасов и комедий — двух великолепных жанров, которые при смешивании дают великолепный новый жанр.

«Бешеные псы» — это фильм человека, проведшего всю свою

сознательную жизнь в кино. Тарантино думает, что смерть матери в «Бемби» шокирует детей гораздо более сцен насилия в «Бешеных псах», которая пройдет мимо них.

— Вы показали бы «Бешеных псов» своему (гипотетическому) восьмилетнему чаду? — спрашиваю я.

Он пожимает плечами:

— Если даже это вызывет у нее (замечательный выбор!) бурную реакцию и ночные кошмары, что здесь такого? Ночные кошмары — это часть бытия любого ребенка.

А вот как Тарантино объясняет менталитет своих бандитов в «Бешеных псах»:

— Эти ребята не похожи на ребят из фильма «Хорошие парни». Они как Дастин Хоффман в «Исправительном сроке»: просто делают свою работу. И главное в этой работе — профессионализм как способ убедить себя, что это действительно работа и профессия, а не бандитизм.

Я спрашиваю, с чего это он взял.

— Просто это так. Почитаешь о том о сем, посмотришь то-сё, и понимаешь, что это верно. Правда дает это понимание.

Возможно, вам должно быть 29 лет, чтобы иметь такое своеобразное представление о Правде. Но «Бешеные псы» правдивы своей собственной правдой, особенно когда Тарантино прекращает думать о реакции зрителя и дает волю своим персонажам: Стив Бушеми, впадающий в демагогию о чаевых; Кейтель, причесывающийся у зеркала и разъясняющий Бушеми разницу между профессионализмом и психопатией; Кейтель, изменяющий своему покровителю Тирни, когда он становится покровителем Рота; Мэдсен и Пенн, добивающиеся одобрения Тирни и подначивающие друг друга намеками на гомосексуальность. Ближе к концу «Бешеных псов» следует стремительная череда блистательных сцен, чтобы различные повествовательные голоса зазвучали самым выигрышным образом. «Да ты, мать твою, настоящий Баретта, — говорит подставной коп своему отражению в зеркале. — Они верят каждому твоему слову, потому что ты суперкрутой».

Тарантино не прописывает своих персонажей, а скорее направляет их, предоставляя каждому свободу самовыражения.

— Я не Бог и не провидец. Я не знаю, что эти парни собираются делать. Я предлагаю обстоятельства, и они начинают говорить друг с другом, а я записываю. Если бы вы спросили меня, что самого впечатляющего в этом фильме, так это невозможность сказать о персонаже: нет, он не может так поступить, потому что это выставит его в неприглядном свете. Я думаю, что мои персонажи точно так же опускаются до

исступленной жестокости, как и поднимаются до истовой человечности.

И да, и нет. Как пример виртуозной игры с жанром фильм «Бешеные псы» — само совершенство; но в своих крайностях он становится упражнением в фальшивых садистских манипуляциях. В своей наиболее осознанной «кинематике» Тарантино раскрывает мастерство, и более всего в излюбленной им сцене, где Мэдсен, танцуя вокруг полицейского под мелодию «Stuck in the Middle With You» («В центре рядом с тобой, и некуда деться»), изощряется с опасной бритвой. «Ну, я тебе устрою, — как бы говорит Тарантино зрителю, приплясывая с ухмылкой. — Ты смеешься, пока я разрешаю». Эта сцена истязания — чистейшая блажь, лишенная всякого сострадания к зрителю. «Этот эпизод не имеет отношения к кино. Вы цепенеете здесь, и кино вам не поможет. Каждая минута для этого полицейского равна минуте для вас».

Он ошибается: этот эпизод *имеет* отношение к кино. Это чистейший постановочный трюк. Это может быть даже чистое искусство. Именно это меня и пугает.

На самом деле мы спорим не о насилии, а о стилистике. Тут отчасти вопрос различных порогов чувствительности — Тарантино нравится эмоциональный ураган военных действий, а я предпочитаю размеренность оперы, но все-таки следует отличать уместную меру насилия от неуместной. Тарантино это не заботит, он эстет.

— Насилие — вещь кинематическая, — говорит он, — такая же, как последовательность танцевальных движений.

Но хотя он, кажется, и просмотрел все произведенные на свет фильмы (его охват простирается от Дугласа Серка до Эрика Ромера), для него настоящими творцами крайности стали Дарио Ардженто, Абель Феррара, Брайан Де Пальма и Пол Шредер, каждый из которых, по его словам, «заходит за грань допустимого. Они так откровенны, так стилистически одарены и так преданы этой крайности, что она становится оправданием самой себе».

Его нынешний кумир — гонконгский режиссер Джон Ву («Он заново изобрел экшн»), которого Тарантино считает самым талантливым постановщиком в жанре боевика после Серджо Леоне и вместе с которым он работает над предварительной версией сценария. Замечу, что, даже если рассматривать фильм Леоне «Однажды в Америке» как опыт театра жестокости, все равно эта жестокость используется для того, чтобы рассказать кое-что об особенностях этого мира. Однако Тарантино считает, что режиссеры, работающие в этом жанре, используют

социальную значимость, как зонтик.

— Насилие у Джона Ву — это, мол, очень точный барометр гонконгского самосознания по мере приближения девяносто седьмого года[5] и т. д. и т. п… Не думаю, что именно поэтому он его снимает. Он снимает его, потому что таким образом избавляется от него.

Хотя Стэнли Кубрик использовал социальные комментарии в «Заводном апельсине» — самом жестоком фильме, когда-либо виденном Тарантино, — социальный анализ был у него только камуфляжем.

— Он был заворожен насилием — возможно, даже чересчур. И я хорошо понимаю эту завороженность.

Однако и Тарантино не прочь прикрыть свою задницу.

— Я делал эту [пытки] сцену не для того, чтобы сказать: «Эх, как я пропрусь, когда фильм выйдет». Если ты любишь свой фильм, ты в конечном итоге сочувствуешь персонажам. Оказывает ли насилие воздействие на сознание людей? Возможно, оказывает. Ни утверждать, ни отрицать это безоговорочно нельзя.

Девятьсот страниц отчета практикующего хирурга о насилии на экране и сотни других научных отчетов согласятся с ним. Нет достоверной информации о том, как влияет и влияет ли вообще на людей увиденное ими на экране. И от кадра к кадру в «Бешеных псах» действительно меньше сцен физического насилия, чем в любом среднестатистическом боевике. Некоторые из сцен очень забавны, и, за исключением проделок Мэдсена, можно согласиться, что жестокость в «Бешеных псах» «относительна», потому что, как и в фильме Клинта Иствуда «Непрощенный», она изображается такой, как в действительности, — кровавой, панической, бесславной и тупой. Но это не так.

— Я не собираюсь надевать на себя наручники за то, что какой-нибудь придурок сотворит, посмотрев мой фильм, — заключает Тарантино. — В ту минуту, когда на художника наденут наручники за подобный материал, кино перестанет быть искусством.

Тарантино, однако, без обиняков позволяет себе быть глашатаем от искусства. Он белый мужчина, работающий в жанре, который гарантирует необходимые прокатные сборы. Ему не грозит понижение в рейтинговых таблоидах, которые озабочены насилием гораздо меньше, чем сексом. (Как это характерно для 90-х — покровители Тарантино совсем не обращали внимания на сцены насилия, но тут же вскидывали брови на любые проявления расизма или половой дискриминации). Критикам тоже не нравится осуждать насилие,

отчасти потому, что дебаты оказались связаны с разногласиями между левыми и правыми, а отчасти потому, что восхваление — наилегчайший выход из любого положения.

Меня не увлекали сцены насилия. С самого начала и вплоть до кульминации я смотрела на них сквозь пальцы, и если бы не моя работа, я давно выбежала бы из зала, так же, как я сделала, когда умерла мать Бемби. Сцены насилия бесят меня, потому что они не преследуют никакой цели, кроме как блеснуть изощренной техникой и повысить уровень адреналина в вашей крови, что в наши дни иногда небесполезно. Мы давно привыкли к картинам насилия, и оно должно быть запредельным, чтобы хоть как-то расшевелить нас. И это не только «Бешеные псы». Кажется, что некоторые из наших наиболее талантливых молодых режиссеров специализируются на моделировании актов жестокости: Грег Араки в «Оголенном проводе», Том Кейлин в «Обмороке», Роберт Родригес в «Музыканте» (не успевшем выйти в прокат, но уже перекупленном киностудией «Коламбия» для ремейка) — все это мастерски снятые фильмы, сдобренные сценами крутого, беззаботного и даже со смешком насилия. (Когда женщины ступают на этот путь — Кэтрин Бигелоу в «Голубой стали», Кэт Ши в «Ядовитом плюще», — у них не выходит ничего хорошего). В нынешнем сезоне только Нику Гомесу в «Законе неизбежности» и Энтони Дразану в «Зеброглавом» хватило мужества рассказать историю без воплей и с подлинным чувством трагедии, как это было сделано в «Непрощенном».

Фильм «Бешеные псы» — несомненно, искуснейший и талантливейший в своем роде. Тарантино переполнен идеями будущих картин, включая любовные истории и мюзиклы. У него нет сомнений в том, что он может продолжать делать кино в рамках студийной системы.

— Я не считаю, что должен бежать от студий как можно дальше или, наоборот, стремиться как можно ближе к ним, потому что и то и другое одинаково опасно. Как только вы теряете бдительность, вы в ту же минуту становитесь Ричардом Доннером. Вместе с тем, если все, на что вы способны, — это несколько художественных фильмов с бюджетом один-два миллиона на протяжении десяти лет, значит, вы просто погрязли в самокопании. Когда Николас Роуг последний раз сделал хороший фильм? Я никого не браню, но после того, как я посмотрел в Каннах «Твин Пикс. Огонь, иди со мной», у меня пропало желание смотреть другие фильмы Дэвида Линча до тех пор, пока не услышу что-нибудь новое. А знаете, я его любил. Я любил его. Мне кажется, Гас Ван Сент после «Моего личного

штата Айдахо» стал пародией на самого себя. Многие из этих ребят становятся известными благодаря яркой индивидуальности, и когда у них появляется возможность делать все, что они хотят, они начинают выпячивать эту индивидуальность.

В первом своем фильме Тарантино сделал сразу несколько блестящих фильмов — гангстерскую картину, комедию, драму и фильм ужасов, и «Мирамакс», независимый дистрибьютор, ему это позволил. Позволят ли его будущие покровители (студии), которые сейчас ползают вокруг него, предоставить ему свободу делать что-нибудь, кроме стандартных боевиков? Его следующий фильм, который частично продюсирует «Джерси филмз» Дэнни ДеВито, курирует «Трайстар». Эта антология из трех криминальных историй по цене одной называется «Криминальное чтиво». После этого он пристегнется к Джону Ву — для сочинения мюзикла с историей любви, несомненно.

Сначала ответы, вопросы потом
Грэм Фуллер / 1993

Квентин Тарантино родился в Ноксвилле, штат Теннесси, в 1963 году, когда «Калитка в ад» и «Побег к ярости» Монти Хеллмана, «Убийцы» Дона Сигела и «За пригоршню долларов» Серджо Леоне тоже были «на сносях» — о чем вы, наверное, уже слышали от него самого. Автор сценария и режиссер «Бешеных псов» (1992) и сценарист «Настоящей любви» (1993) и «Прирожденных убийц» (1994), Тарантино — очень удачливый молодой человек, который с максимальным успехом использовал свою одержимость дешевыми триллерами и вестернами именно в то время, когда эти жанры заново изобретались и возрождались Голливудом.

Тарантино вырос с матерью в Южной Калифорнии и получил начальное кинообразование в двухзальном кинотеатре городка Карсон, а высшее — в видеопрокатном салоне на Манхэттен-Бич, где он работал, занимаясь по выходным в актерской школе. Его сценарии переполнены ссылками на кинематографический ассортимент тех дней. История юноши и девушки — Кларенса (Кристиан Слейтер) и Алабамы (Патрисия Аркетт), сбежавших с чемоданом кокаина, который они стянули у мафии («Настоящая любовь», поставленная Тони Скоттом), выстроена Тарантино как переосмысление ленты Теренса Малика «Пустоши» с добавлениями той же темы от Эрика Сати и нескладным закадровым монологом главной героини.

Особенность Тарантино в том, что он не столько постмодернист, сколько постпостмодернист, так как он наравне с кино пылко интересуется артефактами и идеями поп-культуры (телевидением, рок-музыкой, комиксами и фастфудом), которые сами по себе опосредованны и проистекают из ранее задуманного или уже воплощенного. Поскольку «Пустоши» отсылали к таким фильмам, как «Ночная дорога», «Живешь только раз», «Без ума от оружия», а также к кино с участием Джеймса Дина, «Настоящая любовь» имеет двойную референцию. В «Бешеных псах» Тарантино отталкивался от «Убийства» Стэнли Кубрика и/или «Кью» Ларри Коэна: дебаты о возможном смысле песни Мадонны «Как девственница» перед ограблением, одновременно невероятные и смешные, — это антиинтеллектуальное развенчание использования изрядно подержанного образа Мадонны в качестве иконы постфеминизма в таких изданиях, как «Мадоннарама» («Очерки о сексе и поп-культуре»). В этой сцене

Тарантино ведет речь не о Мадонне, а о том, что она символизирует.

Все это могло бы показаться не более чем гарниром к его хулиганским, циничным, аморально-маргинальным сценариям. Однако его приверженность поп-культуре становится первоосновой его фильмов, можно сказать, они с головой погружены в нее: споры взахлеб ни о чем, вычурные сюжеты, неконтролируемые вспышки насилия, вывернутая наизнанку психология. (Например, сведенные вместе не знакомые между собой типы в «Бешеных псах» неожиданно оказываются верными, преданными общему делу товарищами, в то время как выясняется, что самый хладнокровный из них — убийца-психопат, а самый раздражительный — настоящий профессионал). Это смакование антитез — визитная карточка Тарантино; его сценарии ориентированы на тех, кто ждет от кино чего-нибудь покруче мурашек на спине, не очень увлекается чтением Толстого и еще менее Майкла Крайтона или Джона Гришема, но отчетливо представляет себе, насколько кровосочным должен выглядеть «бифштекс Дугласа Серка», и безошибочно ухватывает разницу между «Очарованным» и «Я мечтаю о Дженни», — цитируя «Криминальное чтиво» Тарантино. Этот сценарий он закончил писать в мае 1993 года, незадолго до нашего разговора с ним.

ГРЭМ ФУЛЛЕР: *Когда вы начинали писать сценарии, вы сразу предполагали ставить их сами или у вас просто были интересные истории, которые вы хотели рассказать как сценарист?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Я никогда не считал себя писателем, сочиняющим на продажу. Я всегда писал как режиссер, изготавливающий материал для своих постановок. Мой первый сценарий — «Настоящая любовь». Я писал его с намерением осуществить постановку так же, как братья Коэны сделали «Просто кровь», и я почти осуществил это. Я и мой друг Роджер Эйвери надеялись собрать миллион двести тысяч долларов, создав ТОО, и запустить фильм. Мы трудились над этим проектом три года, стараясь поднять его, но ничего не вышло. Тогда я написал «Прирожденных убийц», снова вложив в постановку на этот раз полмиллиона долларов, — я опускался все ниже и ниже. По истечении полутора лет я не преуспел ни на доллар. И тогда от разочарования я написал «Бешеных псов».

ГФ: *Как вы отреагировали на то, что пришлось отказаться от режиссуры «Настоящей любви» и «Прирожденных убийц»?*

КТ: После «Бешеных псов» мне предлагали поставить обе эти картины. Продюсеры, которым принадлежали права на постановку «Прирожденных убийц», — до тех пор, пока их не приобрел Оливер Стоун, — изо всех сил старались уговорить

меня взяться за проект. У Тони Скотта и Билла Ангера были права на «Настоящую любовь». Я убедил Тони снимать его, и Билл только спросил: «Слушай, Квентин, ты не хотел бы снять его в завершение темы „Бешеных псов“?» Я ответил: «Нет». У меня не было желания делать ни тот, ни другой фильм, поскольку каждый из этих сценариев писался с расчетом на то, что это будет моя первая картина, а к тому времени я уже поставил свой первый фильм. Я не хотел возвращаться к старому материалу. Я думал о них как о прежних подружках — я любил их, но уже не хотел на них жениться. Я счастлив тем, что первым до экрана дошел именно тот сценарий, который поставил я сам.

ГФ: *Как вы изначально позиционировали себя в киноиндустрии?*

КТ: Когда я писал эти вещи, я не имел никакого отношения к киноиндустрии. Со временем я перебрался в Голливуд и завел несколько работающих в кино друзей. Один из них — Скотт Шпигель, который писал сценарий для фильма Клинта Иствуда «Новичок». Ему звонили с заказами на новые работы, но у него не было времени, и он предлагал мою кандидатуру. Так, разослав сценарии «Настоящей любви» и «Прирожденных убийц», я мало-помалу начал отшлифовывать подбрасываемые мне диалоги.

ГФ: *Вы говорите, что вы не писатель, однако изложение в ваших сценариях отличают тщательно выстроенный сюжет и завидная образность. Вы очень быстро и ловко задаете характеры.*

КТ: Отбросив ложную скромность, скажу: я очень хороший сценарист, но я всегда думаю о себе как о режиссере.

ГФ: *В сценарии «Прирожденных убийц» у вас расписаны все положения камеры, так что совершенно ясно, что вы планировали снимать этот фильм самостоятельно. Я вспоминаю Кена Рассела, который говорил, что его приводит в бешенство, когда в сценарии прописано, где надо располагать камеру.*

КТ: Писать для кого-нибудь и для себя — это большая разница. Я не в обиде на сценаристов, но, если бы я был полноценным писателем, я писал бы романы.

ГФ: *Вы рассказывали о режиссерах, творчество которых повлияло на вас. Среди них Сэмюэл Фуллер, Дуглас Серк, Жан-Пьер Мельвиль. А оказало ли на вас влияние творчество каких-нибудь сценаристов или романистов?*

КТ: Думаю, Роберт Таун — один из тех сценаристов, чья репутация вполне заслуженна. Я также поклонник Чарльза Б. Гриффита, писавшего для Роджера Кормана. Но большинство моих кумиров — писатели. Когда я писал «Настоящую любовь», я находился под влиянием Элмора Леонарда. В сущности, я пытался написать как бы роман Элмора Леонарда в виде фильма. Не берусь судить, хорошо это или плохо.

ГФ: *А как насчет писателей более давнего времени? Не построен ли сценарий «Криминального чтива» по модели романов Кейна, Чандлера и Хэммета?*

КТ: Не знаю, насколько на меня повлияли эти парни, но я читал их всех, и они мне нравятся. В основе «Криминального чтива» лежала идея сделать фильм а-ля «Черная маска» — нечто вроде старого журнала детективных рассказов. Но я только что закончил сценарий, и он совсем не похож на него, он как-то ушел в другую сторону. Два других писателя, от которых я без ума, — это Бен Хект и Чарльз Макартур, оба они также сценаристы и драматурги. На первой странице «Криминального чтива» я описываю двух персонажей, говорящих «в скорострельной манере, как в „Его девушка Пятница“».

ГФ: *Как развивается сюжет вашего сценария?*

КТ: В развитии сюжета я больше всего люблю эксперимент. Я всегда заранее знаю структуру сюжета и все «отчего» и «почему», когда начинаю писать. Однако всегда остаются некоторые недостаточно освещенные вопросы и идеи, которые мне хотелось бы проработать. Я не знаю, насколько это будет полезно, но я хочу попытаться прояснить их. Когда я начинаю писать, я даю волю персонажам. Если вы прочтете мои сценарии, то увидите сплошные диалоги. Я никогда не ходил ни на какие сценарные или писательские курсы, но я учился актерскому мастерству около шести лет и подхожу к процессу написания сценария, как актер подходит к исполнению роли.

ГФ: *Вы придерживаетесь хронологии событий, когда пишете?*

КТ: Я пишу от начала к концу, потому что персонажи являются как бы элементами изложения истории.

ГФ: *В «Настоящей любви» повествование развивается последовательно, однако в сценарии «Прирожденных убийц» вы прибегаете к множеству флэшбэков и даже включению продолжительных фрагментов таблоидного телевидения. Еще дальше вы идете в «Бешеных псах», структура которых напоминает схему нью-йоркского метрополитена.*

КТ: Изначально «Настоящая любовь» имела более сложную структуру, но, приобретя сценарий, продюсеры перекроили его на линейный лад. В оригинале сначала тоже были ответы, а затем — вопросы, как в «Бешеных псах». Сейчас я думаю, что, возможно, это был не самый действенный из моих сценариев, но я по-прежнему считаю, что он бы сработал. Тони Скотт попробовал монтировать материал, как я написал, но сказал, что так, на его взгляд, не строится.

Я пытаюсь использовать романную структуру развития сюжета в кино. Романисту ничего не стоит расположить завязку

истории в середине повествования. Я полагаю, что, если бы удалось найти кинематографический эквивалент такого изложения, это было бы очень впечатляюще. Обычно при экранизации романов первым делом выбрасываются подобные литературные ходы. Я не делаю этого, но не для того, чтобы показаться умнее всех. Если бы история стала драматичнее, расскажи я ее от начала до конца, я бы так и поступил. Но весь кайф в том, чтобы добиться именно того, чего хочешь.

ГФ: *Когда вы садились писать сценарий «Бешеных псов», вы уже определились с его структурой?*

КТ: Несомненно. Я хотел, чтобы все действие фильма строилось вокруг события, которого не будет на экране, и разворачивалось в пакгаузе, что заняло бы максимум десять минут в нормальном фильме об ограблении. Я же хотел, чтобы все происходило именно там, причем в масштабе реального времени, то есть без киношных приемов его уплотнения. И еще я задумал представить персонажей фильма в цикле глав — как при чтении книги вы читаете о Мо, Ларри и Курчавом[6], занимающихся чем-нибудь, в первой, второй и третьей главах, а потом в четвертой главе о Мо пять лет назад. По окончании этой главы вы снова возвращаетесь в русло основного действия, но уже зная кое-что из прошлого этого парня.

ГФ: *Сценарий «Бешеных псов» перерабатывался?*

КТ: Не очень. Я написал его довольно быстро, а через шесть месяцев мы уже снимали фильм. С момента окончания работы над сценарием я внес в него всего одно дополнение — эпизод, когда Мистер Оранжевый — полицейский под прикрытием — репетирует свою легенду перед зеркалом в ванной. Он был написан раньше, но когда я стал вставлять его в сценарий, то подумал: «Никому это не нужно, происходящее в пакгаузе интереснее». Поэтому я отказался от него и сунул его в стол. Но когда мы снимали фильм, я наткнулся на этот эпизод и перечитал его. «Квентин, — изумился я, — ты что, сумасшедший? Это же здорово! Ты должен обязательно снять это!»

А еще я постоянно тасовал реплики персонажей в начальном эпизоде. То Мистер Блондин говорит это, то Мистер Белый, то такой-то говорит это, то это же самое пробует другой. Это было очень забавно, потому что потом, когда я просматривал этот эпизод, ничто в нем не выдавало предшествующих метаморфоз. Скорее даже проделанное пошло на пользу, поскольку нужные актеры говорили нужные реплики.

ГФ: *Вы что-нибудь подправляли во время съемок?*

КТ: Я лишь подчищал диалоги после репетиций, потому что когда вы слышите их, то понимаете, какая строчка не работает.

Таким образом я избавлялся от мусора. К тому же актеры часто импровизируют или случайно говорят что-нибудь, и иногда выходит очень здорово.

ГФ: *Не знаю, видели ли вы фильм Майкла Пауэлла и Эмерика Прессбюргера «Жизнь и смерть полковника Блимпа»…*

КТ: Нет, но всегда хотел посмотреть.

ГФ: *Главное событие первой половины фильма — дуэль между Роджером Лайвси и Антоном Уолбруком, которой предшествует долгий и обстоятельный разговор о дуэльном кодексе. Однако когда доходит до самой дуэли, Пауэлл неожиданно сворачивает в сторону и больше к ней вообще не возвращается. Очень похоже на подачу ограбления в «Бешеных псах». Вопрос: вы считаете проброс частью сценарного мастерства? Является ли то, что вы опускаете, таким же важным, как и то, что вы оставляете?*

КТ: Абсолютно убежден в этом. По мне, то же самое относится и к компоновке кадра. То, чего вы не видите в кадре, так же важно, как и то, что вы видите. Некоторым нравится показывать все. Они не хотят, чтобы зритель догадывался о чем-нибудь. Я этого не люблю. Я видел так много фильмов, что меня тянет на эксперименты. Девять из десяти фильмов за первые десять минут дают вам возможность понять, что за кино вы смотрите, и, думаю, зритель подсознательно воспринимает этот десятиминутный посыл и начинает клониться налево, когда фильм еще только собирается сделать левый поворот. Он предугадывает происходящее в фильме. А я как раз люблю использовать подобные посылы против аудитории.

ГФ: *Как вы делаете это в сценарии «Прирожденных убийц», где начальная мирная сцена в кафе неожиданно оборачивается кровавой резней.*

КТ: Так же как и в эпизоде из «Настоящей любви», когда Алабама бьется насмерть с киллером. Одной из причин драматизма этой сцены является стечение обстоятельств в фильме, в силу которых Алабама могла бы быть убитой. Мы любим Алабаму, потому это и вызывает в нас бурю чувств и заставляет Кларенса действовать в последующие пятнадцать минут.

ГФ: *Вы имеете в виду — месть за нее?*

КТ: Да. Как-то я видел фильм по Стивену Кингу «Серебряная пуля» [1985, режиссер Дэниел Эттайес] с Гэри Бьюзи, образ которого там очень занимателен. О маленьком мальчике (Кори Хэйм) в кресле-коляске и девочке (Меган Фоллоуз), которая и рассказывает историю. В конце есть страшная схватка с оборотнем, — и я так переживал за Гэри Бьюзи! Я знал, что ни малыша в кресле-коляске, ни девочку, потому что она

рассказчица, не убьют. Но Гэри Бьюзи могут! Драматизм в том, что его могут убить, — потому это действительно страшно. Я сопереживаю ему, потому что он смертен. Весь смысл — в незнании того, что может произойти.

ГФ: *В ваших сценариях вы склонны к жестокости. Сцена истязания Мобом отца Кларенса — настоящее зверство. Даже смерть двух полицейских, сыгранных Томом Сайзмором и Крисом Пенном, шокирует, так как за короткое время, которое они проводят на экране, они успевают нам понравиться.*

КТ: На протяжении всего фильма Кларенс и Алабама постоянно встречают людей. И когда это происходит, фильм превращается в историю про этих людей. Когда они встречаются с отцом Кларенса, я делаю его главным героем картины. Когда появляется Винченцо Коккоти — гангстер, роль которого исполняет Кристофер Уокен, — место главного героя занимает он. То же самое и с Дрекселом — персонажем Гэри Олдмена. Но особенно отец — вы просто уверены, что он займет центральное место в фильме. Что я не перевариваю в комедийных фильмах — так это комических злодеев. Они никогда не опасны, они всегда шуты. Злодеи в «Настоящей любви» убивают Дениса Хоппера. Это шок. Все правильно — теперь эти ребята по-настоящему жутки, и каждый раз, когда они появляются, вы думаете, что сейчас может произойти что-нибудь ужасное.

ГФ: *В финале Кларенс лежит бездыханный в объятиях Алабамы, и все думают, что он мертв, но на самом деле он жив. Вы допускали возможность его смерти?*

КТ: В первоначальном сценарии Кларенса убивали. Если бы я писал сценарий и продавал его сейчас, я застраховался бы от любых переделок. Я могу сделать это сейчас, но в то время, когда я продавал «Настоящую любовь» для того, чтобы выручить денег на «Бешеных псов», мне и в голову не могло прийти, что в сценарии будет что-то изменено. Когда я прочел новый финал, в котором Кларенс остается жив, я допустил, что так тоже можно, только моя развязка показалась мне лучше. Мой финал гармонировал с целым. Поначалу я был сильно расстроен, я даже говорил о том, чтобы мою фамилию убрали из титров фильма. Я относился с большим доверием к Тони Скотту — я страстный поклонник его работ, особенно «Мести», — но в тех кругах, где я общался, не принято менять авторских окончаний, знаете ли.

Ну, как бы там ни было, мы встретились и поговорили, и Тони сказал, что он изменил финал не из коммерческих соображений, а потому, что ему понравились эти ребята и он хотел, чтобы они выкарабкались. «Квентин, — сказал он, — я считаюсь с твоим мнением, я сниму оба финала, потом отсмотрю

их в монтажной и только тогда решу, на каком остановиться». И как бы я ни был против изменения финала, я понимал, что о большем в моем положении просить не приходится.

ГФ: *Оливер Стоун существенно переработал ваш сценарий «Прирожденных убийц».*

КТ: Да.

ГФ: *По сравнению с этим сценарий «Настоящей любви» можно считать почти нетронутым.*

КТ: Да. За исключением финала. Его сделал Тони. А в остальном я очень доволен этим фильмом. «Настоящая любовь», вероятно, мой самый автобиографичный сценарий. Кларенс — это почти я сам в то время, когда писал его. Он работает в книжном магазине — я работал в видеопрокате. На моих друзей той поры находит меланхолия после просмотров «Настоящей любви». Фильм переносит их в недавнее прошлое. Я испытал странное чувство, когда увидел этот фильм первый раз. Это было так, будто смотришь крупнобюджетную версию своего домашнего кино или мемуаров. С этим фильмом произошло именно то, чего я и хотел, — в нем я увидел свой мир глазами Тони Скотта. Я говорил, что я большой поклонник творчества Тони, и я понимал, что вряд ли мне представится случай написать еще что-нибудь для него, поэтому «Настоящая любовь» была единственным моим шансом. Как это ни странно, у нас похожие эстетические пристрастия. Тони старается снимать неприглядные вещи без прикрас, но потом под давлением студии ему приходится их править. Помнится, когда он монтировал «Последнего бойскаута», я показал ему «Бешеных псов». Он расстроился, потому что мне в малобюджетном фильме удалось сохранить все его острые грани, а ему в фильме с большим бюджетом приходилось оглядываться на студию.

Но хотя наши вкусы и схожи, его стиль съемок совершенно отличен от моего. Мне нравится, как он снимает, но это не мой стиль. Он использует много дыма, а я вообще не хочу дыма в своих фильмах. У меня много длинных планов, а у Тони самый длинный план не превышает двадцати секунд. Но мне нравится смотреть на мир его глазами.

ГФ: *И все-таки, как вы относитесь к тому факту, что, продавая сценарий, вы практически теряете контроль над ним?*

КТ: Думаю, это неблагодарная ситуация. Это одна из причин, по которым я не стану сценаристом, — это все равно что обзавестись язвой. Вы можете заработать больше денег, чем писатель, если только вы не Стивен Кинг, но конечный результат вашей работы от вас не зависит. Каждый думает, что все сценарии переписываются и что так оно и должно быть, но это

неправильно. Вы могли бы написать сценарий и заключить договор, что все изменения без ведома автора запрещены. Можно сказать, что тогда никто не купил бы ваш сценарий, однако это не совсем правда. Если вы написали очень хороший сценарий и студия понимает, что она может заработать на нем деньги, его купят. Это была бы просто революция, если бы какой-нибудь неизвестный автор попытался сделать такое. Работая над «Криминальным чтивом» как сценарист и режиссер, я осознал, что студия не имеет права обратиться к другому автору для внесения правок в мой материал. Мой адвокат вставил такой пункт в договор и собирался отважно бороться за него, но этого не понадобилось.

ГФ: *Считаете ли вы, что «Прирожденные убийцы» останутся до известной степени фильмом Квентина Тарантино?*

КТ: Даже близко нет. Я очень долго питал самые неприятные чувства к «Прирожденным убийцам», но сейчас я уже примирился. Недавно я встречался с Оливером Стоуном. Я не читал его версии сценария, но в ходе разговора понял кое-что, смягчившее мои чувства. Там, где вы можете найти сходство между мною и Тони Скоттом, вы не найдете ничего общего между Оливером и мной, за исключением того факта, что он тоже режиссер движения. Я не показываю вам события. Я люблю двусмысленность. Меня постоянно спрашивают: «Зачем Мистер Оранжевый говорит в конце „Бешеных псов“ Мистеру Белому, что он полицейский?» А я отвечаю: «Если вы задаете такой вопрос, значит, вы не поняли фильм». Сомневаюсь, что Оливер когда-нибудь допустит, чтобы ему задали подобный вопрос по поводу его фильма. Он хочет, чтобы вы точно знали, из чего он исходит, и его кино помогает ему в этом. Он стремится к сильным переживаниям. Он не терпит двусмысленности. Он скручивает эмоции и вонзает в них свои ногти. Он хочет нанести удар. Он хочет отправить вас в нокаут своим фильмом так, чтобы, уходя из кинотеатра, вы уносили с собой большую идею. Мне же интереснее рассказывать истории. По большому счету это ни хуже, ни лучше, это просто два совершенно разных подхода. Во время разговора он сказал: «Знаешь, Квентин, ты как Брайан Де Пальма или Джон Ву. Вам нравится делать *кино*. Вы делаете кино, и ваши персонажи — это киноперсонажи, а я делаю *фильмы*». И это правда. Я не делаю фильмов. Для меня фильмы Оливера Стоуна очень схожи с тем типом фильмов, которые Стэнли Крамер делал в пятидесятых и шестидесятых. Разница в том, что Стэнли Крамер был ремесленником, а Оливер Стоун — настоящий мастер движения.

ГФ: *То есть вы смирились с переработкой сценария*

«Прирожденных убийц»?

КТ: Сейчас — да, и я хочу, чтобы фильм удался. Это будет не мой фильм, это будет фильм Оливера Стоуна, и да благослови его Господь. Надеюсь, это будет хорошая работа. Если бы я не был эмоционально привязан к этому материалу, уверен, я нашел бы его очень интересным. Если вам нравится мой материал, вам может не понравиться этот фильм. Но если вам близок его материал, то вам, скорее всего, понравится и его фильм. Это, может быть, лучшая вещь из всех сделанных им, и вовсе не потому, что я приложил там кое к чему руку. Честно говоря, я с нетерпением жду выхода этого фильма.

ГФ: *Будет любопытно посмотреть, что там останется от вашего сценария.*

КТ: У меня и в мыслях нет, что мои страшные останки выплывут где-нибудь на поверхность этого фильма! Я мало надеюсь на это, но, если это произойдет, картина станет еще интересней. Если «Настоящая любовь» — это мой мир глазами Тони Скотта, то «Прирожденные убийцы» — это моя идея в мире Оливера Стоуна, увиденная глазами Оливера Стоуна.

ГФ: *Отдаете ли вы себе отчет в том, что ваши сценарии делают насилие приемлемой темой для обсуждения?*

КТ: Мне не нравится такой подход. Я не воспринимаю насилие настолько серьезно. Я нахожу его очень забавным, особенно в рассказанных мною недавно историях. Насилие — часть этого мира, и я только изображаю безжалостность реальной жизни. И это не обязательно люди в масках, спускающиеся с вертолета на стремительно мчащийся поезд, или террористы, берущие кого-то в заложники. Насилие реальной жизни — это когда вы сидите в ресторане, а неподалеку спорит о чем-то супружеская пара, и вдруг муж настолько распаляется, что хватает вилку и вонзает жене в глаз. Это действительно и ужасно, и отвратительно, и смешно — но это бывает. Вот так — ни с того ни с сего — насилие вторгается в вашу жизнь. Мне интересны его зарождение, развитие, выплеск и последствия. Что мы делаем после этого? Вырубаем парня, который ранил женщину? Растаскиваем их? Звоним в полицию? Требуем обратно деньги за испорченный обед? Мне интересны ответы на все эти вопросы.

ГФ: *А как насчет изобразительной эстетики насилия, которой, судя по всему, уделено немало места в ваших фильмах? Вы упоминали Джона Ву. В его фильмах насилие смотрится с удовольствием, поскольку имеет несколько комиксовый характер.*

КТ: Худшая вещь в кино — это то, что, как бы ни был хорош ваш фильм, когда дело доходит до насилия, вам приходится сковывать свою фантазию, надевать на себя нечто вроде

наручников. Писателям не приходится носить подобные символические наручники. Такой писатель, как Карл Хайасен, может делать все, что ему угодно. И чем безумнее выйдет, тем лучше для его книг. В фильме у вас нет такой свободы.

ГФ: *Когда я спрашивал, не делают ли ваши фильмы насилие приемлемой темой для обсуждения, я имел в виду, что на экране часто можно принимать те вещи, которые являются абсолютно недопустимыми в реальной жизни.*

КТ: О, я совершенно согласен с этим. Для меня насилие чисто эстетическая категория. Когда вы говорите, что не любите насилие в кино, это то же самое, как если бы вы сказали, что вам не нравится, если в кино поют и танцуют. Мне нравятся танцевальные номера в кино, но, если бы не нравились, это не значило бы, что я требую их запретить. Когда вы включаете сцены насилия в фильм, найдется немало людей, которым это не понравится, потому что это та гора, на которую они не могут влезть. Но это не значит, что они ничтожества. Просто они не догоняют. И им не обязательно догонять. Для них есть много других картин. Но если вы способны влезть на эту гору, я предложу вам еще куда-нибудь вскарабкаться.

ГФ: *Общепринятые понятия о морали размываются в ваших фильмах. Вы даете вашим персонажам лицензию на убийство.*

КТ: Я не пытаюсь проповедовать никакой морали или выступать с каким-либо посланием, но, несмотря на всю дикость происходящего в моих фильмах, я думаю, они обычно приводят к определенным нравственным выводам. Например, я нахожу происходящее между Мистером Белым и Мистером Оранжевым в финале «Бешеных псов» очень действенным и проникновенным в нравственном и общечеловеческом смысле.

ГФ: *Не считаете ли вы, что, подобно тому как Тони Скотт хочет оставить в живых Кларенса и Алабаму, зрители точно так же могут желать, чтобы парочка серийных убийц в «Прирожденных убийцах» — Микки и Мэллори — избежала расплаты? Я чувствую, что ваша позиция такова: мир, который они намереваются уничтожить, настолько порочен, что это почти оправдывает их поступки. То есть выходит так, что они наделяются некоей морально-этической силой.*

КТ: При написании «Прирожденных убийц» я отнюдь не хотел, чтобы зрители непременно симпатизировали Микки и Мэллори. Я хотел, чтобы мои герои развлекали зрителей, потому что любое их появление на экране сопровождается сценой насилия, которую увлекательно смотреть. Вы смотрите начальный эпизод фильма и думаете: «Да, это было конкретно, реально, прикольно». Вы наблюдаете за крутыми, манерными,

жесткими ребятами — они романтичны и очень интересны вам. Потом вы видите, как они убивают ни в чем не повинных людей, и задумываетесь: «Минуточку, это уже не смешно. Что-то мне уже совсем не весело. И, главное, отчего это я так веселился вначале?» Но Микки и Мэллори по-прежнему будут оставаться харизматичными фигурами. К концу, когда Микки дает большое интервью телевидению, зритель уже не будет задумываться ни над своими чувствами к этим ребятам, ни над тем, что с ними произойдет дальше. И это, надо признать, моя проблема с серийными убийцами. Я не верю в смертную казнь. Я не верю, что государство должно иметь право убивать людей. Однако серийные убийцы настолько омерзительны мне, что в глубине души я хотел бы, чтобы их казнили. Проблема в том, что это желание входит в противоречие с тем, во что я верю. Я даже не знаю, отражается ли это в сценарии. Когда я писал его, я был загипнотизирован серийными убийцами, но Микки и Мэллори довольно быстро утомили меня. До сих пор ко мне подходят люди, которые читали сценарий, и разговаривают со мной как с каким-то придурковатым фанатом серийных убийц. Я говорю тогда: «Извините, вы обратились не по адресу».

ГФ: *Бельгийский псевдодокументальный фильм «Человек кусает собаку» [1992, режиссеры: Бено Пелвурд, Реми Бельво, Андре Бонзел] начинается как очень забавная «черная» комедия о серийных убийцах, но, по мере того как он прорисовывается подробнее, у вас возникают вопросы: «А что это я смотрю? И как мне на это реагировать?»*

КТ: Совершенно верно. Однако серийные убийцы от этого не перестают быть привлекательными. «Человек кусает собаку» поднимает ту же проблему, что и мой сценарий «Прирожденных убийц».

ГФ: *Как вы думаете, отчего поп-культура, комиксы и само кино занимают так много места в ваших сценариях?*

КТ: Полагаю, что это идет от меня, оттого что я нахожу в них много привлекательного. Если у меня появляется интерес к какому-либо событию, я не обязательно приправляю его иронией или снимаю так, чтобы вам стало весело. Я пытаюсь показать его привлекательность.

ГФ: *Фаст-фуда в том числе?*

КТ: Чипсы — супер! Забавно, но на самом деле я придерживаюсь более калорийной диеты. Я стал сокращать список посещаемых мною заведений быстрого питания, куда я, бывало, захаживал, чтобы съесть столько, сколько я вовсе и не собирался. Я посматриваю на этот список у себя дома, и он твердит мне: «Держись подальше от них, покуда не почувствуешь,

что должен обязательно сходить туда. Тогда дай себе волю. Главное, чтобы не вошло в привычку». Есть еще другой список, который советует: «Держись за Скотта и Роджера — с этими ребятами не пропадешь!»

ГФ: *Скотт и Роджер — прототипы одноименных телерепортеров из «Прирожденных убийц»?*

КТ: Да. А далее список извещает: «Меня все еще тянет к этому, так что не надо делать это часто, надо прорубаться в другом направлении, но я все же могу еще веселиться иногда в компании этих парней».

ГФ: *А вы думали о сценарии более классического типа — с меньшими вкраплениями явлений поп-культуры и, возможно, более сдержанном?*

КТ: У меня нет желания делать что-нибудь более сдержанное сейчас. Пока нет. Вот вам пример: Л. М. Кит Карсон дал мне прочесть свой сценарий «Кинозритель» и сказал, что было бы круто, если бы я захотел поставить его. Я прочитал, мне многое понравилось, но я сказал ему: «Я еще недостаточно созрел для постановки таких сценариев». Это не значит, что работы, которые я делаю, незрелы, — просто я пока двигаюсь другой дорогой. Со временем я сойду с нее и захочу пойти иным путем, может быть, поставить чей-нибудь сценарий. Что касается нынешнего времени — я хочу сделать вестерн.

ГФ: *Повлияло ли на вас творчество Сэма Пекинпы?*

КТ: Не так сильно, как принято считать.

ГФ: *А Серджо Леоне?*

КТ: О-о, очень сильно. Но если бы мне надо было выбрать три моих самых любимых вестерна, это были бы: «Рио-Браво» — первое место, «Хороший, плохой, злой» — второе место и «Одноглазые валеты» — третье.

ГФ: *В фильме «Настоящая любовь» упоминается «Рио-Браво».*

КТ: И в «Прирожденных убийцах». Когда Микки убивает Уэйна, он говорит: «Ну что, Колорадо, сыграем музычку».

ГФ: *Что изменилось в вашей работе над сценариями с течением времени?*

КТ: Думаю, здесь не все так просто. Я особо не задумывался над этим. Я всегда знаю, какого эффекта хочу достичь, и в конце концов добиваюсь этого. Я очень доверяю своим героям, и это всегда срабатывает — надо только разговорить их, и они найдут дорогу. После того как вы проделали это несколько раз, вы некоторое время кружите в темноте, не зная, как вам закончить сценарий, а потом в последний момент происходит что-то по-настоящему сногсшибательное. И это происходит постоянно в моих сценариях — герои вдруг совершают что-нибудь, что просто

разрывает меня на части. Говоря о сцене истязания в «Бешеных псах», я объясняю людям, что не сидел и не злорадствовал: «Ага, тут надо прописать самую мерзопакостную ублюдочную сцену». Когда Мистер Блондин наклонился к своему ботинку и достал опасную бритву, я и не знал, что она была у него там. Меня самого это поразило. И так бывает всегда, когда я пишу. Это равносильно актерской игре, когда во время импровизации вы неожиданно говорите или делаете такое, что наполняет сцену новым содержанием. То же самое и когда вы пишете. Из актерской профессии я вынес еще, что нужно уметь отрешиться от всего, отвлекающего тебя от работы. В противном случае провал неминуем.

Как правило, я не ищу новых идей. У меня есть запас идей в голове, которые посетили меня пять-шесть лет назад, так что, когда наступает время писать новый сценарий или приходит пора подумать над тем, что́ писать дальше, я быстренько перебираю их и нахожу нужную. Они вызревают у меня в голове, как в инкубаторе, а я хожу и выбираю: «Ну, для этой еще не время. Пусть пока полежит, дождется своего срока. Возьмем лучше вот эту». Я их все хочу реализовать, хотя знаю, что вряд ли мне это удастся.

ГФ: *Сюжеты приходят к вам уже готовыми?*

КТ: Я всегда начинаю с эпизодов, которые, я знаю, мне понадобятся, и со сцен из сценариев, которые я уже никогда не закончу. Каждый написанный мною сценарий включает по меньшей мере двадцать страниц текста из недописанных ранее работ. Замысел «Криминального чтива» возник у меня давно, а как реализовать его, мне пришло в голову во время склейки «Бешеных псов» в монтажной. Я не переставая думал и думал о нем и наконец додумался. Обычно, когда я не могу ни о чем больше думать, кроме сценария, тогда я сажусь и пишу. Я не мог делать это в лаборатории, но в конце концов я на пару месяцев оказался в Амстердаме и начал писать там «Криминальное чтиво». Но то, что я написал, было совершенно не похоже на то, о чем я постоянно думал на протяжении последних шести или семи месяцев. Несмотря на то что действие происходит в Лос-Анджелесе, я включил в сценарий свои многочисленные европейские впечатления. Так, жанровая история, которую я вынашивал пять лет, в процессе написания стала наполняться моими личными переживаниями. Единственный, известный мне способ улучшить свою работу — это сделать ее сугубо личной.

ГФ: *Сколько черновиков было сделано, прежде чем она увидела свет?*

КТ: Когда она увидела свет, это был уже, наверное, третий.

Именно поэтому я так спокоен и могу говорить: «Если вам не нравится сценарий, значит, вы не хотите ставить его, потому что именно это собираюсь делать я сам».

ГФ: *Вы правите текст по ходу работы или возвращаетесь назад и переделываете всю вещь?*

КТ: По ходу я немножко подчищаю — минимально. Обычно я стараюсь не останавливаться.

ГФ: *Вы пишете по ночам?*

КТ: Я пишу до ночи.

ГФ: *В текстовом редакторе?*

КТ: Нет, я не умею печатать как надо. Когда я собираюсь писать сценарий, я иду в канцтовары и покупаю блокнот на восемьдесят — сто страниц, нанизанных на пружину, с которой их удобно срывать. И я говорю себе: «Ну что ж, блокнот есть. Я напишу в нем „Криминальное чтиво“ или еще что-нибудь». Потом я покупаю три красных и три черных фломастера. Я устраиваю из этого большой ритуал. Это психология. Я всегда говорю, что стихи нельзя писать на компьютере, а свой блокнот я могу взять куда угодно — могу писать в ресторане, могу у друзей дома, могу писать стоя и валяясь в кровати. Блокнот никогда не выглядит как сценарий — он выглядит как дневник Ричарда Рамиреса[7], как дневник сумасшедшего. Когда я заканчиваю последнюю страницу и доходит дело до печати, тогда он впервые становится похожим на сценарий. Тогда я начинаю чистить диалоги и устранять другие огрехи.

ГФ: *Вам нравится этот процесс?*

КТ: Обычно я думаю, что это будет кошмаром, но всегда все идет просто чудо как хорошо.

ГФ: *Так и льется?*

КТ: Когда не льется, я на день бросаю работу. Если мне не удается разговорить своих персонажей, я их не достаю. Потому что если *я* заставляю их говорить, то это все трень-брень и чепуха. Интересно, когда какой-нибудь из персонажей что-нибудь скажет, а я: «Что-что? Вау, я не знал, что у него есть жена!» или: «Вот это да! Я не знал, что он такой чувствительный».

ГФ: *Значит, это процесс выявления скрытых в сценарии потенциальных возможностей?*

КТ: Очень похоже. Именно поэтому я никогда не смог бы проработать сценарий, выписанный линейно — от начала до конца. Я писатель другого типа. Есть вопросы, на которые я не хочу отвечать, пока не приступлю к написанию сценария.

Квентин Тарантино о фильме «Криминальное чтиво»
Манола Дарджис / 1994

Когда я начинал «Криминальное чтиво» и пытался постичь пути построения художественного фильма, меня посетила идея написать короткую криминальную драму, снять ее как короткометражный фильм, потом сделать еще один и еще и объединить их в своеобразную криминальную антологию. Идея показалась мне неплохой, потому что я мог с нею управиться: реализовать, довести до конца, разослать по фестивалям, заполучить какую-никакую известность, почувствовать себя настоящим режиссером. А пока она могла оставаться вещью в себе, и я мог выстраивать ее до тех пор, пока она не станет полноценным художественным произведением. Я еще не был тогда режиссером, я только намеревался что-нибудь сделать.

Отправной точкой был журнал «Черная маска». Конечно, не как «Черная маска» один в один, только как отправная точка. Я хотел начать все три истории как давно затасканные, избитые анекдоты с «бородой» — вот в чем была «фишка». Вы видели такие истории миллиард раз. Вас не надо интриговать завязкой истории, потому что вы уже знаете, чем дело закончится. Парень отправляется на прогулку с женой главаря банды с напутствием: «Только не прикасайся к ней». И что выйдет, если они соприкоснутся? Вы видели подобный треугольник миллиард раз. Или боксер, который должен «лечь» во время боя, но не ложится — такое вы тоже видели миллиард раз. Третья история не столько давно знакомая история, сколько давно знакомая ситуация. Она начинается с того, как Джулс и Винсент собираются прикончить несколько ребят. Точно так же, как в начале любого фильма Джоэла Силвера: появляются несколько парней и — дуф! дуф! ту-дуф! — кого-нибудь валят, а потом идут титры и возникает Арнольд Шварценеггер. А давайте растянем начальную сцену и пооколачиваемся с парнями до конца дня и побуяним на шумной вечеринке. Вот так сложился мой фильм.

Это не нуар. Я не делаю неонуара. «Криминальное чтиво» ближе к современной криминальной беллетристике, вроде той, что у Чарльза Уилфорда, хотя не знаю, насколько это характеризует фильм. Уилфорд в своих вещах тоже показывает персонажей, тщательно прорабатывая их окружение — вплоть до семейных отношений. Главное здесь то, что эти персонажи становятся настолько реальными, что, когда вы читаете

следующую книгу и узнаёте, что стало с дочерью папика и его сожительницей, они уже почти как члены вашей собственной семьи. Читая раньше книжные серии, я никогда не испытывал таких чувств к их персонажам. Я люблю Дж. Д. Сэлинджера, но не буду из кожи вон лезть, чтобы прочитать его как можно быстрее, потому что это изысканное угощение и я не хочу обожраться им. Это как маленькие подарки, которые я хотел бы получать на протяжении всей своей жизни.

Мои создания пока попадают в категорию, которую я считаю бульварным чтивом. Думаю, и «Бешеные псы» попадают туда же, и «Настоящая любовь». Страшное криминальное произведение всегда ассоциируется у меня с чтивом. Детективы — туда же. Если быть более скрупулезным, то основополагающая идея чтива, его истинное предназначение — это книжка в мягком переплете, о сохранности которой никто не заботится. Вы читаете ее, суете в задний карман, сидите на ней в автобусе, страницы вываливаются, — и вас это ни грамма не парит. Прочитав, вы даете ее какому-нибудь знакомому или выбрасываете. Вы не поместите ее в свою домашнюю библиотеку.

Чтиво подается в шуточной форме, оно появилось в угоду вкусам определенного сорта читателей. Чтиво никогда не подвергалось никакой критике, разве что вскользь упоминалось где-нибудь. И это круто. В семидесятые годы я посмотрел много фильмов, которые никак не были освещены в критике. Это давало возможность делать свои собственные открытия и отыскивать бриллианты в мусорной корзине. Стивен Кинг говорит об этом в книге «Пляска смерти»: вы должны пить много молока, чтобы быть в состоянии оценить вкус сливок; и вы должны пить много кислого молока, чтобы быть в состоянии оценить вкус молока.

Если у меня и есть проблемы, то только одна: есть слишком много актеров, с которыми мне хотелось бы поработать, и у меня не хватит времени, чтобы поработать со всеми. Так что я стараюсь отсмотреть их как можно больше по ходу одного фильма. Пробы очень важны для меня. Меня ошарашивает исполнение любого актера. Мне не нужно никакого звездного вздора — исполнители должны соответствовать тем, кого они изображают.

Брюс Уиллис вошел в состав исполнителей, потому что роль боксера Бутча была схожа с некоторыми персонажами, которых он уже играл. Но они не подвергались таким испытаниям, как Бутч. В этом особенность роли. Я хотел, чтобы Бутч был таким же абсолютно задроченным козлом, как Ральф Микер в «Целуй меня насмерть» Олдрича. Я хотел, чтобы этот хвастун и ничтожество оборачивался человеком только в присутствии его подруги Фабьенны. Что окончательно склонило чашу весов в пользу

Брюса, кроме его умения быть и подонком и славным парнем, так это его взгляд — взгляд актера пятидесятых годов. Из звезд я не знаю больше актеров с таким же взглядом. Он напоминает мне Альдо Рэя в «Сумерках» Жака Турнера. Я сказал Брюсу, что из Альдо Рэя вышел бы отличный Бутч, и он сказал: «Да, мне нравится Альдо Рэй, это хорошая мысль».

Я всегда был поклонником Джона Траволты, которого взял на роль Винсента. Думаю, он один из лучших современных актеров. То, как он играет в «Проколе», — это вершина актерского мастерства, вершина! Но меня всегда печалило, как его используют, — хотя ему и самому есть за что себя упрекнуть, снимаясь в таких фильмах. Я просмотрел фильмы с его участием за последние пять лет и подумал: этот парень — или тщательно охраняемая, или хорошо забытая тайна. Что происходит с этими режиссерами? Неужели они не видят, каким богатством обладают? — надо только сдуть пыль… И тут я понял, что там ничего не выйдет. Джону нужно работать с кем-то, кто будет относиться к нему серьезно и смотреть на него с любовью.

Некоторые роли я писал специально под конкретного исполнителя. Вулф (Волк) был написан для Харви Кейтеля. Английский бандит Пампкин (Дыня) и Хани Банни были написаны для Тима Рота и Аманды Пламмер. Я увидел их однажды вместе, и мне сразу захотелось использовать эту парочку в каком-нибудь своем фильме. Меня подмывало взять Тима на роль Винсента, когда Майкл Мэдсен отказался от нее, но было написано уже столько диалогов Пампкина и Хани Банни для Тима и Аманды, что я был просто не в состоянии обойтись без них.

Мне интересно сводить разных актеров вместе. Я хотел бы в каком-нибудь фильме свести Майкла Мэдсена и Ларри Фишборна. Я хотел бы свести где-нибудь Ларри и Сэма Джексона, который играет Джулса. Я бы хотел увидеть вместе Гэри Олдмена и Тима Рота. Я хочу свести их в комедии. По правде говоря, если бы я переписал сценарий «Криминального чтива», Гэри и Тим могли бы сыграть Джулса и Винсента, играя простых английских парней. Я хотел бы свести Харви Кейтеля и Кристофера Уокена, потому что они никогда не играли вместе, или Аль Пачино и Харви. Есть еще куча актеров, с которыми я хотел бы поработать. Я хотел бы поработать с Майклом Парксом. Но вы должны ограничивать свои желания, чтобы не прослыть смешным парнем, который работает с актерами, потому что они ему нравятся.

Я использую серф-музыку как основной фон — шестидесятых годов, в стиле Дика Дейла. Я не понимаю, какое отношение имеет серфинг к серф-музыке. Для меня серф-музыка — это рок-н-ролл Эннио Морриконе, рок-н-ролльное спагетти музыки Западного

побережья — вот как она звучит. Основной фон — это, наряду с песнями, то, что звучит на протяжении всего фильма. Большая песня — единственная, которая звучит так реально ярко, — это песня Нила Даймонда «Девочка, скоро ты станешь женщиной» в интерпретации *Urge Overkill*. Под нее жена босса мафии, Миа, танцует, нюхает героин и получает передоз.

Интервью с Квентином Тарантино
Джошуа Муни / 1994

Как-то вечером на просмотре маловразумительной университетской комедии-драмы «Реальность кусается» меня посетили вдохновенные видения, где в сцены этой кислой действительности вторгались пронырливые убийцы Квентина Тарантино. Посасывающую молочный коктейль и сетующую на вялость рынка вакансий в Голливуде Вайнону Райдер убивал Мистер Розовый из «Бешеных псов». Наглый грандж-рокер Итан Хоук, исполняющий дурацкую кавер-версию песни из репертуара *Violent Femmes*, получал пулю в голову от гангстера Винченцо Коккотти из «Настоящей любви» («Я не убил ни одного халявщика после „Лоллапалузы“ в девяносто втором»).

Увы, в «Реальность кусается» ничего подобного не происходит. Все остаются в живых. В ультражестоких уголовных историях Квентина Тарантино все умирают. И отнюдь не легко, как говаривал поэт. Обычно их убивают. Кровь не то что течет — она льется, бьет фонтаном, брызжет и заливает все и вся. Иногда случайно недобитые долго корчатся в мучительных агониях, но и они в конце концов отходят. И что самое удивительное: все фильмы Тарантино при этом чрезвычайно беззаботны и веселы.

В тридцать один год Тарантино формально принадлежит так называемому «поколению X». В действительности его персона являет собой как раз аргумент в пользу того, что «поколения X» не существует. Постоянные упоминания о приверженности поп-культуре поколения не делают. Тарантино формировался в 70-е, как и многие другие в это десятилетие, но он с большим пиететом относится ко времени и месту своего взросления.

Я видел «Бешеных псов» на одном из первых просмотров в 1992-м, когда слухи о безумном парне из видеопроката, сделавшем садистскую, но блистательную картину об ограблении, начинали только расползаться. Начальная сцена, где отвязная компания в темных пиджаках и узких галстуках обсуждает семантический подтекст песен Мадонны, зацепила меня. А потом омерзительная, зверская сцена: психопат, отрезающий полицейскому ухо. Она не вызвала у меня отвращения, потому что именно для этого и была предназначена. Хотя нельзя не согласиться, что псих, говорящий в отрезанное ухо, — это находка.

Годом позже, когда я увидел в кинотеатре «Настоящую любовь», тарантиномания уже захватывала Голливуд — он был из

последних «плохих мальчиков» среди режиссеров, и, чтобы поработать с ним, выстраивались очереди. «Любовь» предлагала еще одну авангардно-оскорбительную сцену. На этот раз в словесной форме: Денис Хоппер начинает толковать сицилийскому гангстеру, собравшемуся прикончить его, что сицилийцы — потомки черномазых, разъясняя в мельчайших подробностях, как так вышло. Этот длинный бравурный пассаж — самое неполиткорректное, что звучало с экрана в недавнее, да и в давнее время. Зрители вокруг меня, оцепеневшие поначалу, вскоре начали посмеиваться. Потом смех стал громче под лихим напором сцены, а в конце люди уже истерично хохотали сами над собой, потому что смеяться над чем-нибудь подобным совершенно непростительно. Но им было очень смешно, и они ничего не могли с этим поделать. Тогда я уяснил себе нечто ключевое и, несомненно, пугающее в Тарантино: как и Джек Потрошитель, этот парень любил свою работу.

Кинокомпания Тарантино называется «A Band Apart Productions» («Особая банда») — намек на годаровский криминальный фильм новой волны «Bande à part». Его американское название «Банда аутсайдеров». Так почему же я так часто встречаю Тарантино у «Диснея», в этом инкубаторе для «Белых клыков» и «Могущественных уток»? Потому что «Мирамакс» — бывшая независимая кинокомпания, которая выпускает тарантиновское «Криминальное чтиво», — была куплена в этом году «Диснеем». Я прохожу мимо куста, подстриженного под Микки-Мауса, сворачиваю направо к Дупи-драйв, вхожу в звуковой павильон «Чтива» и под хлопки выстрелов следую в проекционный зал, где заканчивается сведение звуковой дорожки «Криминального чтива». В зале звучит серф-музыка — зловещий, надрывный гитарный скрежет. За выгородкой из микшерских консолей и компьютеров в окружении команды — Тарантино с белокурой куклой Барби в руке. Может быть, он и кинофрик-самоучка, но выглядит как пышущий здоровьем хамоватый пижон. Волосы не прибраны, щетина скорее естественная, чем культивируемая, под длинным кожаным пиджаком, как у детектива Шафта, — футболка с портретом Куин Латифы. Если бы этот котяра пошел на меня в баре, я бы рванул куда подальше. Тарантино и команда играют в словесную игру: все по очереди придумывают какое-нибудь название со словом «лето», заменяя слово «лето» на «Тарантино». «Тарантино сорок второго», «Тарантино в горах», «Тарантино и дым». Я еле сдержался, чтобы не выкрикнуть: «Тарантино моего немецкого солдата». Режиссер сам заявил решительно: «Бесконечное Тарантино!» — и захохотал. Смех был резким,

отрывистым и продолжительным — выворачивающим душу наизнанку.

Тарантино оборачивается к экрану на мелькающие кадры из «Чтива»: киллеры Сэмюэл Л. Джексон и Джон Траволта опускают фраеров, кинувших их босса. Тарантино решает, что здесь чего-то не хватает — сдавленного вдоха одного из воров в тот момент, когда Джексон неожиданно поворачивается и стреляет в другого вора на диване. Тут же эта сцена прокручивается назад — пуля возвращается из тела в пистолет. Тарантино подходит к микрофону, чтобы самому записать накладку. Глядя на экран, он делает глубокий вдох, а потом объявляет: «Я хотел бы повторить. Это было слишком… хрипло». Вся процедура абсолютно абсурдна — звук выстрела настолько громок, что у зрителя от неожиданности в этот момент может перехватить дыхание. Но Тарантино снова вдыхает, и наступает время ланча.

Мартин Скорсезе — единственный человек в Голливуде, который, может быть, говорит быстрее Тарантино. Не исключено, что дело в том бесконечном количестве кофе, который Тарантино вечно хлещет. На ланче в «Бобз-биг-бой» он успел выпить кружек, наверно, шесть, прежде чем я начал считать. Он рассказывал мне, насколько он круче в Европе, чем в Америке, «типа Дэвид Хассельхофф», и неизбежно мы переходим к его любимому сериалу «Спасатели Малибу».

— Грандиозная программа! — говорит он. — Я оплакивал кончину эксплойтейшн, а они реанимировали его — они смогли! — только на телевидении. «Спасатели Малибу» так же хороши, как и фильмы «Кроун интернешнл», разве что без сисек. Вы получаете груди, только без сосков — на самом деле можно видеть пирсинг на сосках, но самих красных пупочек вы не увидите. Я влюбился в этот сериал. Хочу теперь продвинуть Дэвида Хассельхоффа на большой экран.

— Вы можете сделать это, — сказал я. — У вас достаточно влияния.

— Ну да, я думаю об этом, — согласился он.

Бьюсь об заклад — он сможет. Как-никак именно этот парень взял не кого-нибудь, а звезду, Джона Траволту, на роль в «Криминальное чтиво». И у него есть оправдание для столь решительного шага:

— Я всегда был огромным поклонником Траволты. Его роль в «Проколе» Брайана Де Пальмы — самая любимая из всех виденных мною в жизни. Почему режиссеры не пользуются таким потенциалом? Он давно созрел для жатвы. Никто не использовал его в таком качестве, в каком я хочу его использовать.

Привожу примеры оригинального тарантиновского подхода к

использованию дарований Джона Траволты: он колется героином, проповедует массаж ступней, критикует европейскую систему быстрого питания, читает в туалете киножурнал «Модести блейз», танцует «ча-ча-ча» и очень уравновешенно убивает.

— Самую большую тарелку «Биг-боя» по-деревенски, — бросает Тарантино официантке, не заглядывая в меню. — И еще кофе, пожалуйста.

(Мистер Розовый в «Псах» не хотел давать чаевых официантке, потому что она не принесла ему шестой дозаправки кофе. Интересно, видела ли эта девица фильм?)

В «Криминальном чтиве» есть несколько сцен, которые могли бы претендовать на титул самых выдающихся по части жестокости. Приведу одну, которая сейчас в процессе съемок: говнистого черного уголовного босса по имени Марселлас насилует парочка южан-извращенцев, когда тот случайно забредает в их ломбард. По словам Тарантино, изначально он хотел, чтобы эта сцена шла под классику пауэр-попа — «Моя Шарона» (*The Knack*, 1979), но не смог получить права на ее использование. Эта песня звучит в «Реальность кусается» как музыкальный фон в сцене, где недавние выпускники колледжа с банками «Принглс» танцуют в гипермаркете.

— Правообладатели должны были сделать выбор между нами и «Реальность кусается». Сейчас я понимаю, что они сделали правильный выбор, — говорит Тарантино, смеясь. — Эта песня чересчур комична для «Чтива». Но ритм у нее очень кайфовый. — Тут режиссер встает и, разудало вертя ягодицами, лихо запевает основную тему: — Да-да-дададада-да-да-дадада…

И знаете — что? Он прав.

Торговая марка Тарантино — крутая смесь комедии и жестокого насилия. Это держит зрителя в постоянном напряжении — вы не знаете, в какой момент смешная сцена обернется чем-то зловещим или зверское истязание увенчается комедийным финалом. В «Чтиве» это происходит повсюду. В одной из сцен компания парней пытается с водевильной прытью ликвидировать устроенный ими бардак перед приходом жены одного из них; только парни эти — гангстеры, а бардак — это жертва убийства, чьи мозги разбрызганы по салону автомобиля в гараже. Мне интересно, сможет ли Тарантино объяснить, как он придумал подобное. Мобилизую всю свою проницательность для того, чтобы понять это.

— М-м… Я не уверен на сто процентов, откуда это взялось у меня, — говорит он. — Это будто озарение — комедия как повседневные реалии. Повседневная жизнь — в отличие от того, чем обычно занимаются гангстеры, — их тоже заебывает. Им нет

дела до полицейских — их переполошило то, что жена приятеля скоро приезжает. Это абсурдно, потому что выглядит как реальная жизнь.

О да, реальная жизнь. Я ненавижу ее, когда у меня по заднему сиденью разбрызганы чьи-то мозги.

Тарантино мог бы стать шаблоном для плакатов Дженет Рено против насилия в кино: «Сенаторы, вот вам еще доказательство того, о чем я постоянно говорю, — этот ублюдок смотрел эксплойтейшн с самого детства, и посмотрите, что из этого вышло». С самых первых интервью Тарантино постоянно достают вопросами о крови в его фильмах. Что же он скажет на этот раз? Он остается верен своим воззрениям.

— Странно, — говорит он слегка устало. — Я только тогда задумываюсь над этим, когда журналисты задают мне подобные вопросы, потому что хочется сказать что-нибудь правдивое и содержательное. И у вас складывается впечатление, что я пытаюсь сформулировать философию насилия. А у меня проблем с насилием на экране не больше, чем с танцами, или субтитрами, или вульгарными шутками. Моей матери не нравятся такие шутки, но это не означает, что она ничего не понимает в этой жизни. Тут все сводится только к тому, что одним нравится, а другим нет, — вот и все.

На самом деле, и он знает это, все сводится к тому, что некоторые люди в Вашингтоне хотят запретить. Но Тарантино не мучают ночные кошмары с цензорами, вырезающими его искусно поставленное членовредительство.

— Сейчас они меня вдохновляют. Потом перестанут. Мои первые два фильма относятся к уголовному жанру — это насилие. Я не боюсь показывать его. Мне оно кажется очень кинематографичным. Мне нравится фраза Годара о «Безумном Пьеро»: «В „Пьеро“ нет крови. Там есть только много красной краски».

Я спросил Тарантино о лучших, на его взгляд, сценах перестрелок в фильмах других режиссеров, зная, что он почти все их помнит наизусть.

— Ну, это, само собой, перестрелка в «Дикой банде», а также грандиозная стрельба в последней трети «Диллинджера» Джона Милиуса, когда агенты ФБР окружают Красавчика Флойда. Он, не пользуясь рапидом, доводит до совершенства то, что делал Пекинпа. Джон Ву, я считаю, снимает перестрелки лучше всех, хотя в Гонконге найдется немало людей, которые могли бы с ним потягаться. В «Светлом будущем-два» Джона Ву, наверное, моя самая любимая сцена перестрелки. И еще надо упомянуть перестрелку в ресторане в фильме «Год дракона». Это настоящий

шедевр киноискусства. На самом деле, лучше не сделать… Когда экшн-сцены удаются, вы забываете о том, что смотрите кино. Вы забываете самих себя. Это великие моменты, которые мало какой вид искусства, помимо кино, способен вам подарить.

Искусство кино — это одно. Но тарантиновское детальное изображение насилия — это не просто эстетика, это, скорее, садизм. Думаю, он хочет дать зрителю хорошего пинка, показывая ту самую «реальную жизнь», о которой он говорит. А каков его собственный опыт в этом плане? Доводилось ли ему сталкиваться с насилием в своей жизни?

— Да, — говорит он негромко и после паузы продолжает: — В реальной жизни — сплошные чудеса. Насилие в реальной жизни — необъяснимая вещь. — Он смотрит на двух мальчишек, остановившихся у окна. Они корчат нам рожи. — Вот, например, кто-нибудь, глядя на этих пацанов, неожиданно даст одному из них пощечину. Это шокирует.

Кто его родители? Чем они занимались?

— У меня… есть только мать, — говорит он глухо. — Она работает администратором в медицинском учреждении.

Пауза. Еще кофе.

— Что вас пугает? — спрашиваю я Тарантино.

— Ну, прошло уже очень много времени с тех пор, когда меня что-то пугало в кино.

— Нет, — говорю я, — что страшит вас в реальной жизни?

— А-а… Ну, много разных вещей. Крысы. У меня страшная крысофобия. Серьезно.

Тут он пускается в детальное описание эпизода из «Розанны», который он совсем недавно видел. Мачо Дэн, муж Рози, в последнюю минуту отказывается от драки в баре, поскольку обещал ей, что не будет больше драться. Дал слово — держи. Позже жена говорит ему: «Я и дети воспитали тебя, так что ты даже этого не заметил». Я недоумеваю, какое это имеет отношение к его страхам, и Тарантино говорит:

— Ты даже представить себе не можешь, в каких местах я рос и ошивался. Мне пришлось сойти с той дорожки, чтобы попасть сюда. Но я не боялся. В то время я считал себя самым крутым на свете. При виде парня, прущего на меня, я изображал из себя подонка и грубо наезжал на него сам.

— А насколько вы сами при этом были подонком? — спрашиваю я.

Я знаю, что он не закончил средней школы, но не уверен, что это делает человека подонком.

— Ну, — начинает Тарантино, — я не хвастаю этим, я просто, понимаешь… ну, не знаю. Меня это просто не пугало. Я знал, что

могу выкрутиться из любой ситуации. До тех пор, пока не повзрослел. Сейчас моя безопасность заботит меня больше, отчасти потому, что я стал немного цивилизованнее. Быть самым крутым парнем на свете для меня уже не так важно. Думаю, это потому, что я начал острее реагировать на угрозу насилия, и это меня немного печалит, даже пугает.

Вот фрагмент диалога, вырезанный из финальной версии фильма «Настоящая любовь» (родители, уберите детей от экранов):

ДРЕКСЛ: …Я хочу спросить тебя. Допустим, ты с одной клевой сучкой, ну, сучка — полный улет… ну, в общем, ты с Джейн Кеннеди, и ты говоришь ей: «Отсоси у меня, сучка». А она тебе такая: «Заруби у себя на залупе, ниггер, что я не притронусь к твоему концу, пока ты не подкатишь ко мне и не вылижешь мою мохнатку». И что ты скажешь ей на это?

ФЛОЙД: Я скажу этой Джейн Кеннеди: «Соси хуй или по жопе получишь».

А вот фрагмент диалога, не вырезанный из «Настоящей любви» (родители, еще раз уберите детей от экранов):

«Это факт. У сицилийцев в жилах течет черная кровь. Понимаешь, сотни сотен лет назад мавры завоевали Сицилию. А мавры — это негры. И они так долго дрючили сицилианок, что навсегда изменили сицилианскую кровь — голубоглазые и светловолосые стали кучерявыми и черножопыми».

Привожу мнение молодых черных режиссеров Аллена и Альберта Хьюзов по поводу этого сумасшедшего белого парня: «Нам нравится Тарантино… только пусть перестанет гнать эту пургу про ниггеров… Это настоящий расизм».

Я сообщил Тарантино мнение братьев Хьюз. Он сказал, что не читал этого интервью, но что такая критика вообще его «не колышет».

— Пока что мои персонажи говорят вот так. К тому же слово «ниггер» повсеместно распространено в английском языке и используется не по назначению, а для выплеска мощной негативной энергии. Думаю, надо постоянно орать его с крыш, чтобы выдуть эту энергию. Я вырос среди черных и никогда не опасался этого слова. Я говорил его, как любой другой… Вот что еще было круто, — продолжает он. — Спайк Ли позвонил мне и пригласил поучаствовать в его гарвардском мастер-классе. До этого мы никогда не общались. Он спросил меня: «А что ты так зациклен на черных? В твоих фильмах вечно есть сильный черный подтекст, даже когда они о белых. Ну, эти постоянные „ниггеры“ в „Псах“, — и не вскользь, а с нажимом, так что на это обращаешь внимание».

Тарантино, должно быть, разговаривал со Спайком в очень хороший день, так как я только что видел его на «Арсенио» рьяно доказывающим, насколько недопустимо использование слова «ниггер» в лексиконе рэперов. А возможно, Спайк просто считает Тарантино помешанным белым парнем.

В фильме «Настоящая любовь» сцена смертельной схватки героя и сутенера-киллера заканчивается фрагментом из фильма, идущего по телевизору на заднем фоне. Это классический блэксплойтейшн — фильм для черных и с участием черных — «Макинтош» с Максом Джулианом и Ричардом Прайором в главных ролях. Со слов Тарантино, он видел его семь лет назад по телевизору. Он провел свою юность в кинотеатрах для черных, где шли только эксплойтейшн и кунфу-фильмы.

— Я вырос в окружении черной культуры, — говорит он, — и я люблю ее. Особенно черную культуру семидесятых.

Это проглядывает в разных аспектах его фильмов: от перестрелок до манеры поведения главных героев. Многие эпизоды сильно смахивают на фрагменты из популярных боевиков 70-х: «Макинтош», «Крепкий кофеек», «Суперполет» и других — от спагетти-вестернов до французской «новой волны».

— Одна из крутейших привилегий известности в том, что я обрел возможность приглашать некоторых из кумиров моей юности. Я встретился с Пэм Грир, и это было круто. У меня в офисе висели ее постеры — «Клетка для большой птички», «Крепкий кофеек», «Фокси Браун», «Малышка Шеба». Она вошла и спросила: «Вы повесили все эти плакаты, потому что ожидали меня? — Нет, — ответил я. — Наоборот, чуть не снял их, потому что ждал вас!»… Официантка! Еще кофе!

Когда Тони Скотт снимал «Настоящую любовь», он был необычайно верен сценарию Тарантино и только в финале изменил ему, оставив молодоженов в живых и наметив сказочно-оптимистическую беспечность их семейного будущего. Но Тарантино говорит, что он вполне удовлетворен фильмом Скотта. Совсем не так обстоит дело с интерпретацией его сценария в фильме Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы». Тот в конце концов полностью переписал тарантиновский сценарий, отчего, говорят, их отношения были очень натянутыми.

— Я очень непоследователен в отношении этого фильма, да? — спрашивает Тарантино. — Потому что не хотел снимать его и не хотел, чтобы его снимал кто-нибудь другой. Каждый хочет, чтобы его произведение увидело свет. А я не хотел. Стоун взял сценарий и совершенно переделал его. Я хотел отговорить его от съемок фильма. Я спросил его: «Почему ты просто не воруешь те идеи, которые тебе нравятся?» А он: «Я никогда не делал такого».

Я ничего не мог поделать — продюсеры имели права на сценарий, когда был приглашен Стоун. Некоторое время меня сильно доставало участие в этой затее. Но сейчас я уже совершенно спокоен. Мы прояснили наши отношения. В титрах будет значиться только «сюжет Тарантино». Это меня устраивает.

Тарантино написал «Бешеных псов», «Настоящую любовь» и «Прирожденных убийц», работая в салоне видеопроката. Он не знал, какой из этих сценариев станет (и станет ли) его первым фильмом. В конце концов, после нескольких обескураживающих фальстартов, он решил снимать «Псов» партизанским способом, используя друзей и связи. Потом Харви Кейтель прочел сценарий и решил примкнуть к проекту. Остальное — типичная история голливудского успеха, по меньшей мере первый ее акт. Большинство критиков и зрителей не приняло насилия «Псов». Фильм не стал лидером проката, он и не мог им стать с бюджетом в полтора миллиона долларов. Однако Тарантино говорит, что его мало волнуют рейтинговые «скачки», с помощью которых Голливуд определяет успешность фильма. «Настоящая любовь» была провалом (по голливудским стандартам), а «Прирожденные убийцы» подверглись цензуре. Это приводит нас ко второму акту.

«Криминальное чтиво» — первый чисто тарантиновский продукт после «Псов». Снятый менее чем за десять миллионов, украшенный звездным составом исполнителей, среди которых Траволта, Ума Турман, Брюс Уиллис, Эрик Штольц, Тим Рот и Аманда Пламмер, этот фильм являет собой тарантиновскую квинтэссенцию ярких гэгов, уголовной романтики, великолепных диалогов и преступлений против человечности. Это один из самых ярких сценариев, которые мне доводилось читать за последнее время. И мне абсолютно все равно, что произойдет с ним в будущем.

— Я не хочу быть жалким представителем арт-хауса, который делает свои необыкновенные фильмы исключительно для продвинутого зрителя, — говорит Тарантино. — Нет ничего более губительного для таланта, чем лудить по лекалу один фильм за другим. Я не хочу, чтобы люди говорили: «Ну, этот новый фильм Тарантино — он почти такой же, как его последняя картина…»

Я жду, как он выберется из этого болота, но его заклинило. Поэтому я заканчиваю мысль за него:

— В таком случае вам надо сделать что-нибудь не из уголовно-свирепого жанра, с мексиканским жизнерадостным финалом.

Он, похоже, соглашается. Он хотел бы сделать мюзикл или детский фильм вроде «Плохие новости для „Медведей“». Конечно, почему бы и нет? «Плохие новости для „Медведей“» в духе

«Побега из-под залога»!

— «Криминальное чтиво», — говорит Тарантино, — сильно выходит за рамки утвердившегося за мной стиля. Но, с другой стороны, если меня осенила идея и это идея криминального фильма, я что, не должен реализовывать ее только потому, что уже снимал в этом жанре раньше? Я не собираюсь идти на поводу у подобных соображений.

Тарантино нравится созданный Паулиной Кейл образ Годара: сидящий в кафе, помешанный на кино француз, царапающий стихи между строк крутого американского бестселлера и обращающий все это в кино. Если и есть в Голливуде кто-то похожий на него, то это Тарантино. Готов поставить десятицентовик против нефтедоллара, что Тарантино уготован более длинный творческий путь, чем Курту Кобейну, которому, живи он в тарантиновском мире, не пришлось бы вышибать себе мозги: кто-нибудь с радостью сделал бы это за него.

Интервью с Квентином Тарантино
Мишель Симен и Юбер Ниогре / 1994

«ПОЗИТИВ»: *Сценарий «Криминального чтива» навеян рассказами Роджера Эйвери и вашими собственными. Какие из них вошли в него?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Замысел «Криминального чтива» родился еще до того, как я начал писать «Бешеных псов». Я хотел снять на собственные средства такой фильм, который можно было бы послать на кинофестивали и таким образом сделать себе своеобразную визитную карточку. Я смог бы продемонстрировать, на что я способен, и это позволило бы мне снять полнометражный фильм. Так я придумал похождения Винсента Веги и жены Марселласа.

Потом я подумал: а почему бы не написать вторую короткую криминальную историю, потом третью, а потом, когда у меня будет достаточно денег, снять их одна за другой и сложить вместе? То же самое проделал Джим Джармуш в «Страннее рая», показав одну часть на фестивале, после чего получил финансовую поддержку и снял вторую и т. д.

Я позвонил моему другу Роджеру Эйвери и попросил его написать вторую часть, но с условием, чтобы она была выдержана в как можно более классической манере. Он написал историю о боксере, который получает нокаут. Третьей частью должны были стать «Бешеные псы». Но потом наш энтузиазм иссяк, мы поняли, что проекту не бывать, и я использовал эту часть для своего полнометражного фильма.

Позднее мы вернулись к этому проекту, но отбросили идею антологии. Мне захотелось сделать своеобразный роман на экране, когда персонажи входят и выходят, у каждого есть своя собственная жизнь, но они могут возникнуть где угодно по ходу фильма. При таком построении я смог бы поступать так же, как делает любой современный писатель: включать в книгу второстепенный персонаж, который появлялся в предыдущих книгах, как у Сэлинджера в «саге о Глассах», где герои кочуют из одного рассказа в другой.

В Голливуде подобное не проходит: когда вы делаете фильм, скажем, для «Парамаунт», вы продаете им права на сценарий. И, если вы делаете следующий для «Уорнер», вы не можете использовать тех же персонажей, потому что они были созданы для другой кинокомпании.

В «Криминальное чтиво» я хотел вогнать три фильма по цене

одного! Мне нравилось, что каждый персонаж может продвигать действие как главный герой. Если бы я делал фильм, например, о Бутче и Фабьенне, и только о них, у героя Траволты не было бы имени. Он стал бы «Плохим парнем № 1». А в «Криминальном чтиве» он Винсент Вега. У него есть прошлое, мы представляем образ его жизни, он для нас не просто второстепенный персонаж. Поэтому, когда его убивают, зритель кое-что переживает.

«ПОЗИТИВ»: *Значит, когда вы начали писать «Криминальное чтиво», у вас уже были истории Винсента Веги и боксера?*

КТ: Правильно, и я не знал, о чем будет третья история, пока не добрался до середины сценария. Переписывая историю боксера, я спросил себя: «А почему бы Джулсу и Винсенту не закончить утро вместе, вместо того чтобы расставаться после стрельбы?» Мне показалось, что эти персонажи должны проводить много времени вместе, и я почувствовал, что они должны появиться в третьей истории. И я последовал за ними, вместо того чтобы расстаться. Я также знал, что в конце надо снова ввести Пампкина и Хани Банни, чтобы завершить весь рассказ. Я создал вселенную со своей системой измерений, в которую собирался вписать историю о боксере, сочиненную Роджером Эйвери.

В сценарии много идей принадлежит ему: провинциалы, держатель ломбарда. Он же предложил часы, но я придумал историю этих часов. Я также превратил Фабьенну во француженку. Так по ходу написания сценария слагались фрагменты нашей мозаики. Но даже во время монтажа мы продолжали переставлять их местами.

Когда я начинаю писать, я более-менее знаю, куда я двигаюсь. Но не как по карте, а как по рассказанному другом маршруту: проезжаешь «Макдональдс», едешь прямо несколько миль, там увидишь дерево, а за ним — гора с высеченной в камне скульптурой, поворачиваешь налево, пересекаешь несколько холмов и наконец подъезжаешь к длинному каменному мосту.

Эта аналогия очень хорошо отражает процесс моей работы — от одного ориентира к другому. Я отправляюсь в путь на машине, и мои персонажи, не переставая говорить, продвигают сценарий вперед, а я только посматриваю в окно, чтобы не пропустить намеченные ими ориентиры. И странная вещь — работая так организованно, зная историю наперед, я постоянно открываю в ней что-нибудь новое. Я никогда не мог писать отдельные фрагменты, а затем вставлять их в сценарий. Мне нужно расчистить путь и двигаться от эпизода к эпизоду. Я совмещаю обстоятельства, перемещаю события, свожу героев вместе, но обязательно думая и переживая вместе с ними.

«ПОЗИТИВ»: *Ваши диалоги очень жизненны и полны ритма и*

ассоциируются с репризами таких комических актеров, как братья Маркс, У. К. Филдс или Вуди Аллен, которые отрабатывали их на публике ночных баров. Как вы оцениваете степень воздействия ваших диалогов на зрителя?

КТ: Я проверяю их на себе, по их способности рассмешить меня самого! Если они смешны мне, то и у других, я думаю, они вызовут ту же реакцию. Хороший тест — дать их проиграть какому-нибудь актеру. Вы можете написать уморительную, на ваш взгляд, реплику, а в игровом варианте она вообще не будет работать. Но в основном я сам себе проводник. Когда я читаю свой сценарий кому-нибудь, я могу тут же сказать, что именно не работает. То же самое относится и к постановке фильма.

Я вообще не верю во все эти тестовые и закрытые предварительные просмотры, где вы раздаете опросные листы зрителям, чтобы заполучить их мнения и суждения. И хотя мне нравится присутствовать на просмотрах своих фильмов, мы никогда не проводили никаких исследований ни по возрастным, ни по каким-либо другим признакам. Ни перед «Бешеными псами», ни перед «Криминальным чтивом». У меня в контракте прописано, что никаких маркетинговых исследований проводиться не будет. Любой режиссер скажет вам: не надо никаких анкет, чтобы понять, что чувствует зритель. Когда вы впервые смотрите ваш фильм в окружении незнакомых людей, вы тут же узнаете все, что вам нужно: смешно или нет, слишком медленно или чересчур быстро, есть действие или нет и где вы теряете зрителя, а где вновь обретаете его.

Мне абсолютно по барабану, как отреагирует на отдельные сцены такой зритель. Меня не волнует, что он думает как личность, меня интересует его реакция как представителя аудитории. В этот момент нет более строгого критика моей работы, нежели я сам.

«ПОЗИТИВ»: *История часов, рассказанная Кристофером Уокеном, наполняется особой энергией, будучи снята одним планом. Вы задумывали ее именно так, уже когда писали эту сцену?*

КТ: Один план — таков был мой исходный замысел, но это было слишком заумно, слишком теоретично, поэтому я изменил его при написании и на площадке.

Когда я писал эту сцену, я рассматривал длинный монолог как последовательность планов. Когда я снимал ее, я хотел, чтобы была возможность выбирать среди разных планов Криса — такого изумительного исполнителя. Я также добавил несколько кадров с маленьким мальчиком, который понравился мне, потому что был похож на Криса. У меня был еще крупный план часов. Так что на

самом деле в сцене есть несколько стыков, хотя у вас осталось ощущение, что все было снято одним планом.

Я выбирал из планов, относившихся к трем разным этапам истории — прадеда, деда и отца. И для каждого фрагмента был свой подтекст, который соответствовал различным интерпретациям, сыгранным Кристофером Уокеном. Для прадеда я отобрал мужественную интерпретацию. Для деда, когда рассказывается о его пребывании на острове Уэйк, я выбрал цвета морской волны, отчасти суровую тональность. Для третьего фрагмента начало было более прозаичным и информативным. Думаю, это делает ритм монолога очень насыщенным.

«ПОЗИТИВ»: *Создавая героев, думали ли вы об актерах, которые будут играть их?*

КТ: Иногда, но далеко не всегда. Я писал роль Джулса для Сэмюэла Джексона, ну и, конечно, Хани Банни и Пампкина для Аманды Пламмер и Тима Рота — моих лучших друзей. Они мои друзья по жизни. Однажды вечером, заскочив к ним на вечеринку, я был поражен их непосредственностью, их взглядами, их энергией — в общем, всем, и мне захотелось во что бы то ни стало свести их вместе в своем фильме. Я также давно был поклонником Сэма. Я знал, что он обладает невероятной энергетикой, и дал ему возможность раскрыть ее в моем фильме. Немного актеров умеют держать сцену, двигать людей вокруг, как пешки на шахматной доске, даже не вставая с места, а, подобно Ричарду III, восседая на стуле.

«ПОЗИТИВ»: *Как вам пришла в голову идея, чтобы он цитировал главы из Книги Иезекииля?*

КТ: Цитаты имели забавное происхождение. Первый раз я услышал их в фильме о кунфу «Телохранитель», где они звучали в прологе. Потом я нашел их в Библии немного в другом изложении. Я также видел по ТВ японский сериал о ниндзя «Воины тьмы» — лучший из виденных мною мультфильмов. Действие происходит в Древней Японии, — хорошие ребята, которые хотят сделать страну открытой для западной цивилизации, противостоят плохим изоляционистам. Есть там молчаливая команда ниндзя, которые днем работают в ресторане официантами и выглядят совершенными дебилами, зато ночью становятся грозными бойцами.

Каждый эпизод заканчивался там смертельной битвой, в которой командир «воинов тьмы», перед тем как убить врага, произносил пространную речь о необходимости изничтожения дьявола. Ребята, заслушавшие эту речь, конечно, лишались жизни в конце! Я и мои друзья были заворожены этими развязками. Мы находили их крутыми и поэтичными. Вот так я вложил в уста

Джулса цитаты из Книги Иезекииля. Когда я писал сценарий, я представлял, что в финальной сцене в кафе Джулс не может произносить свою религиозную проповедь так, как делал это раньше. Проговаривал ее на протяжении десяти лет, он впервые осознал, что́ она на самом деле означает. Это и есть конец фильма.

«ПОЗИТИВ»: *Вы с самого начала планировали Джона Траволту на роль Винсента Веги?*

КТ: Я писал этот специфический образ, не думая о каком-либо конкретном актере. Когда работа подходила к концу, я захотел встретиться с Джоном просто чтобы познакомиться и потому что знал, что когда-нибудь мне захочется с ним поработать. Во время нашего разговора передо мной раскрылась удивительная личность. Я подумал, что он сможет придать необыкновенные краски характеру Винсента. Его личные качества гармонировали с аналитическим складом характера Винсента, когда тот толкует о массаже ступней. Джон тоже во всем хочет дойти до самой сути, всесторонне разобрать любой вопрос. Но когда вы берете на работу кого-нибудь типа Траволты, вы должны понимать, что фильм получится не таким, каким вы его задумали.

Забавно, что сцена танца была написана до того, как я подумал о Джоне! Если бы я писал ее после того, как утвердил его на роль, вряд ли она вышла бы такой выразительной.

Что касается Брюса Уиллиса, то это единственная звезда, которая вызывает воспоминания об актерах пятидесятых годов — Альдо Рэе, Ральфе Микере, Камероне Митчелле, Брайане Кейте и, до известной степени, Роберте Митчуме — мужественных парнях той эпохи. Брюс сделан из того же теста. Я сказал ему об этом, и ему это понравилось, он сразу оценил диапазон и динамику роли. Потом я показал ему «Сумерки» Жака Турнера с Альдо Рэем и Брайаном Кейтом! Это помогло ему по-настоящему вжиться в образ своего персонажа.

«ПОЗИТИВ»: *По тональности фильм «Криминальное чтиво» немного схож с детективными романами, преломленными в иллюстрациях Раушенберга и Роя Лихтенштейна.*

КТ: Понимаю, о чем вы! Интонации фильма ближе романам Элмора Леонарда, особенно в первой и третьей историях, где юмор возникает, когда герои из кровавой мясорубки попадают в ситуации повседневной жизни. Вспомните «Майами-блюз» Чарльза Уилфорда.

Лучший эпизод этой книги был вырезан в экранизации 1990 года. Парень проникает в ломбард, отключив сигнализацию. Он сгребает деньги и ювелирные изделия с прилавка, но в этот момент появляется тучная хозяйка с занесенным над головой

мачете и одним ударом отсекает ему пальцы. Он убивает ее, выбегает на улицу и тут понимает, что оставил на месте преступления неопровержимые улики — свои пальцы. Но поздно — дверь за ним захлопывается на замок! Невозможно представить себе ничего более потрясающего с точки зрения писательского мастерства. Уголовный эпизод неожиданно оборачивается опереточной мизансценой, но именно абсурдность происшедшего возвращает нас к действительности. Я работал именно в такой манере, кочуя туда-сюда — от повседневных проблем к неожиданностям вроде появления Харви Кейтеля в роли а-ля Джеймс Бонд.

«ПОЗИТИВ»: *Мы упоминали некоторых поп-арт-художников. Они повлияли на вас, в частности на эпизод в танцевальном зале «Джекрэббит слимз»?*

КТ: Я люблю изобразительный поп-арт, именно поэтому мне нравится большой экран, который делает его по-настоящему зримым. Я считаю, что цветной фильм должен быть по-настоящему цветным, чтобы красное было красным, синее — синим, а черное — черным. Я не люблю плоское освещение. Мы с Анджеем Секулой, оператором моих фильмов, использовали пленку с самой низкой чувствительностью, пятьдесят AMC. Она требует огромного количества света, но при этом имеет наименьшую зернистость, и картинка получается кристально-чистой. Я в восторге от того, как это получилось в «Криминальном чтиве». Цвета настолько ярки, что едва не выпрыгивают на вас с экрана!

В Танцевальном зале просто калейдоскоп красок — лирические постеры из фильмов пятидесятых, машины с откидным верхом и виды лос-анджелесских улиц на видеомониторах. А также двойники Мерилин Монро и Мэйми Ван Дорен. Это как кино в кино. Павильон был целиком выстроен на складе в Калвер-Сити. Художник-постановщик Дэвид Уэско выдержал каждую деталь в этой сцене, начиная с меню и заканчивая подаваемыми напитками и даже спичками. На нее была израсходована солидная часть бюджета фильма.

Есть, конечно, опасность залюбоваться декорациями и отвлечься от взаимоотношений Винсента и Мии. Именно поэтому я с самого начала хотел, чтобы камера следовала от входа за Винсентом и мы одновременно с ним осматривали интерьер ресторана. Потом он садится и разговаривает двадцать минут с Мией. В этом эпизоде исследуется не «Джекрэббит слимз», а то, что происходит между двумя персонажами. Вот почему на протяжении их разговора нет ни одного интерьерного кадра.

«ПОЗИТИВ»: *«Бешеные псы» тоже начинаются с эпизода в*

баре-ресторане.

КТ: Я подумал, что это будет круто — начать «Криминальное чтиво» с такой же сцены. Замысел ограбления в ресторане показался мне забавным; к тому же это было идеальное место для развязки истории, когда туда попадают другие персонажи. Сцены в ресторане встречаются во всех моих фильмах, и я думаю, что зрителю легко погружаться в знакомые каждому обстоятельства. Я часто хожу в рестораны — просто посидеть, поболтать с друзьями. Мне нравятся такие сцены. Если бы я снимал «Дочь Д'Артаньяна» или даже какой-нибудь доисторический фильм, там непременно была бы сцена в ресторане!

Мне также нравится развивать собственную мифологию: фильм начинается в кафе, а следующая сцена — с Джулсом и Винсентом в черных пиджаках, напоминающих о гангстерах из «Бешеных псов». То же самое и с оружием, которое вы видите при первом их появлении. И дальше, вплоть до самого конца фильма, я занимаюсь деконструкцией этих персонажей. Когда вы следуете за ними после преступления, вы видите, что их одежда грязна, измята и в крови. Эти жесткие ребята выглядят потом глуповато в своих футболках и мокрых штанах. Их образы рассыпаются прямо у вас на глазах.

«ПОЗИТИВ»: *Что вы ответите критикам, которые считают, что киноискусство вашего поколения (Тим Бартон, братья Коэны и даже Дэвид Линч, хотя он и старше) — заемное, постмодернистское, саморефлексирующее и не имеющее никакого отношения к действительности, нечто вроде абстрактной мозаики?*

КТ: Меня никогда не волновало, что люди скажут, будто я не делаю фильмов «из жизни» и мне «нечего сказать». Я не пытаюсь ничего *сказать,* я задаю характеры и рассказываю истории, в которых может быть смысл. Более того, я думаю, что делаю фильмы о жизни, так как это фильмы обо мне, о том, что меня интересует.

Единственное, чему я учился в искусстве, — это актерская профессия. Эстетическая природа актерского искусства совершенно иная, чем в работе режиссера или писателя. Актер использует все, что работает на роль. Не отказываясь от своего стиля, ритма или голоса, я использую в своей игре то, что понравилось мне у Марлона Брандо или Майкла Кейна. У актеров это в ходу: своровать что-нибудь у другого и сделать частью самого себя.

Я считаю себя не столько режиссером, сколько производителем фильмов, обладающим всеми сокровищами кино, из которых я могу выбирать понравившиеся бриллианты,

придавать им новую форму, вертеть и делать из них совершенно новые украшения. Но это не должно тормозить действие, происходящее в фильме. Моя главная забота — сделать рассказываемую историю драматически насыщенной. Главное, чтобы история развивалась, а обычные зрители были увлечены фильмом. Тогда киноманы получат дополнительный кайф, ловя всевозможные аллюзии.

Я никогда не использовал в своих работах никаких копий, точных цитат или избитых истин. Алмазы из углерода — это пародия. Я люблю смешивать несовместимое. Например, история золотых часов начинается в духе фильма «Тело и душа», а затем неожиданно заканчивается в атмосфере «Избавления». Больше всего меня увлекает искривление координат пространства-времени, прыжки из одного мира в другой. Вам не обязательно знать эти два фильма, чтобы оценить историю часов, но если они вам знакомы, то смотреть будет еще более увлекательно и забавно.

Иногда я вынашиваю замысел фильма пять-шесть лет, пока не наступит подходящий момент. Но когда я сажусь писать, все, что происходит со мной в жизни, находит отражение в сценарии. Когда я заканчиваю его, я всегда поражаюсь тому, что он открывает во мне. Как будто я раскрываю часть своих личных секретов, даже если люди и не замечают этого. Меня в общем-то не волнует, замечают они или нет!

Если актер едет в театр или на съемки и сбивает собаку, как Ирэн Жакоб в «Три цвета: красное», это отразится на исполнении, независимо от того, насколько хорошо была отрепетирована роль. То, что произошло, всегда проявится на сцене или на экране. Тот, кто способен точно следовать намеченному плану, на самом деле не артист. По меньшей мере, я так думаю о своей профессии. Все, что случается со мной, даже если это никак не связано с тем, что я делаю, неизбежно проникнет в сцены, которые я снимаю, потому что я хочу, чтобы сердца моих героев бились по-настоящему.

Если вы действительно знаете меня, вы удивитесь, как много мои фильмы рассказывают обо мне.

Новые голливудские убийцы
Годфри Чешир / 1994

Это уже стало голливудской легендой «новой волны». Квентин Тарантино и Роджер Эйвери познакомились, работая в видеосалоне на Манхэттен-Бич в Калифорнии. Они брали фильмы напрокат, смотрели фильмы, обсуждали фильмы и взахлеб фантазировали о съемках своего собственного фильма. После бесплодной первой попытки Тарантино готовится к новому рывку и знакомится с начинающим продюсером Лоуренсом Бендером. Бендер обещает за год найти деньги на съемки последнего тарантиновского сценария, Тарантино дает ему два месяца. Удача и помощь Харви Кейтеля позволяют им запуститься с проектом.

Фильм «Бешеные псы» (1992) устанавливает эталон культовой популярности 90-х. Успех низкобюджетной независимой постановки поражает всех критиков, киноманов и начинающих режиссеров, как «умная бомба» из коллективного подсознательного кинематографа класса «Б». Тарантино принят так же, как и его характерные фишки: удалые ребята-убийцы, лихие диалоги, сюжеты-гармошки, поп-культурные приколы и сцены спазматического ультранасилия, цитирующие всех подряд — от Годара до Леоне. «Псы» — истинная услада киноголика — тем не менее дают почву для подозрения: что если подобная эрудированность не скрывает ничего, кроме постмодернистского подмигивания?

Переместимся в 1994 год. Тарантиновское «Криминальное чтиво» выигрывает Гран-при на кинофестивале в Каннах. Фильм, верный фирменному стилю автора и усиленный звездами первой величины — Джоном Траволтой и Брюсом Уиллисом, разворачивает на широком экране трехчастную криминальную историю, которая окончательно закрепляет за Тарантино славу искуснейшего рассказчика. Он являет собой смесь ужаса и веселья, достигающих своего апогея, когда Траволта и Эрик Штольц пытаются с помощью прямого укола в сердце оживить Уму Турман, пребывающую в коме от передозировки. Сцена сильно напоминает эпизод из «Псов», когда Майкл Мэдсен с шутками и прибаутками отрезает ухо полицейскому.

Тем временем, подобно смерчу всепожирающих насекомых из фантастики пятидесятых, тарантиновско-эйверианский вихрь продолжает раскручивать свою центростремительную спираль. Реализуются «до-псовые» тарантиновские сценарии — фильм «Настоящая любовь» Тони Скотта и «Прирожденные убийцы»

Оливера Стоуна. Сценарий последнего, к огорчению автора, оказался почти полностью переписан. Бендер также продюсирует фильм-дебют режиссера Боаза Якина «Дерзкий» — изобретательную лихую историю о преступлении и искуплении в гетто Нью-Йорка. Он же вместе с Тарантино продюсирует режиссерский дебют Эйвери — «Убить Зои».

Эрик Штольц исполняет в этом фильме роль Зеда — по существу, того же самого персонажа, что и в «Криминальном чтиве», погрязшего в кровавой уголовщине. Однако история с провалом ограбления парижского банка выглядит у Эйвери настолько же хладнокровно натуралистичной, насколько тарантиновские фильмы — откровенно попсовы. Сравнения с «Собачьим полднем» Сидни Люмета должны вполне устроить Эйвери, так как они выводят его из тени друга, сохраняя при этом их схожесть в использовании киноремининсценций. «Убить Зои», хотя и в менее очевидной форме, чем тарантиновские фильмы, изобилует издержками кинофилии.

Знают ли эти ребята что-либо такое из своей любимой эпохи 70-х, что забыл Голливуд? Является ли их творчество поворотным пунктом в кинематографическом формотворчестве или, наоборот, — возвращением в прошлое, где мальчишки стреляют из кинокамер вместо пистолетов? Встретив в июне этих двух режиссеров, а также их продюсера Бендера, я был мгновенно ошарашен заявлением Тарантино: о насилии — ни слова. И я подумал: неужели у всех у нас первые детские киновосторги были связаны с кровопролитием?

ГОДФРИ ЧЕШИР: *Одно из первых моих киновоспоминаний — это кульминация фильма Джона Форда «Человек, который застрелил Либерти Вэлэнса» [1962]. После просмотра я и трое моих друзей снова и снова проигрывали эту сцену. Случайно или нет, в тот раз я впервые обратил внимание на фамилию режиссера и подумал: «Это здорово. Надо посмотреть следующий его фильм». У вас есть схожие воспоминания?*

РОДЖЕР ЭЙВЕРИ: В молодости на меня произвел огромное впечатление «Рассвет мертвецов» [1978]. Посмотрев его, мы договорились, когда играли в войну, что, если тебя застрелят, ты воскресаешь и становишься непобедимым зомби. А еще мы с друзьями нашли большой кусок дерева, соорудили торговый центр и дремучий лес, потом нагребли пластмассовых железнодорожников из наборов «Эйч-оу», выдернули им руки и раскрасили в красный цвет — ну вылитые зомби. Цель игры — добраться лесом до торгового центра и вертолета прежде, чем тебя живьем сожрут зомби.

ЛОУРЕНС БЕНДЕР: Моим первым настоящим откровением

стал «Грязный Гарри» [1971]. Родители были в разводе, и отец встречался с нами только по выходным. Он повел меня и моих друзей в кино. Помню, мы выкатывались из кинотеатра, стреляя друг в друга, перепрыгивая через турникеты и смачно хлопая дверями.

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: А я вспоминаю первый фильм, который я видел по телевизору, когда впервые подумал: «Вау! Вот что можно делать в кино!» Это были «Эббот и Костелло встречают Франкенштейна» [1948]. Тогда мне было пять лет, и он стал моим любимым фильмом. Эббот и Костелло были смешными, но когда их не было в комнате и появлялись монстры — те убивали людей! А эта операция, когда достают мозги Костелло и кладут ему в череп мозги Франкенштейнова монстра, — просто ужас! И потом медсестра, вылетающая в окно! Ее убили! Когда вы последний раз видели, чтобы в комедийном ужастике кто-нибудь убивал кого-то по-настоящему? А меня это проняло! Потом я посмотрел «Эббот и Костелло встречают мумию» [1955], который показался мне тогда лучшим из виденных мною фильмов. Отличная комедия и отличный ужастик — в одном флаконе.

ГЧ: *Ваши фильмы производят такое же впечатление. Как вы относитесь к соединению смеха и ужаса? Сбалансированы ли они или порою становится чересчур смешно?*

КТ: Не думаю, что существуют такие понятия, как «чересчур смешно» или «чересчур жестко». Но мне не нравится делать так, как в «Эббот и Костелло встречают Франкенштейна», где сначала идет смешная часть, а за ней страшная. Для меня весь материал — смешная часть. Если вы запишете на пленку реакции зрителей, которые смотрят «Бешеных псов», и прослушаете ее, вы будете готовы поклясться, что люди смотрели комедию. Я умею заставить вас смеяться, смеяться и смеяться до тех пор, пока вдруг — бац! — не прерву ваш смех. Именно это я делал в «Псах». В «Чтиве» по-другому: в известной мере вы смеетесь почти непрерывно, правильно? У вас перехватывает дыхание время от времени, особенно в сцене укола в сердце Уме Турман. Это моя любимая сцена, поскольку здесь одна половина зала давится от смеха, а другая — вжимается в кресла от страха. Это по-настоящему круто.

ГЧ: *Роджер, как у вас возник замысел «Убить Зои»?*

РЭ: Мне позвонил Лоуренс, когда подыскивалась натура для «Бешеных псов», и сказал: «Господи, мы нашли великолепный банк, тебе надо подъехать и посмотреть. Для „Псов“ он не подойдет, но это изумительная натура». Я приехал, и он говорит мне: «Если у тебя есть какой-нибудь сценарий, где действие происходит в банке, мы могли бы сбить сотню-другую тысяч

долларов и снять его здесь».

ЛБ: Роджер даже не дернулся: «Ну, вообще-то я сейчас как раз подумываю о сценарии, где действие происходит в банке». А я ему: «Серьезно?»

РЭ: Я зарисовал план банка, отправился домой и за неделю-полторы написал сценарий. Потом пришел к Лоуренсу и, бросив пачку бумаги на стол, сказал: «Вот, пожалуйста».

КТ: Это на тебя похоже.

РЭ: Да. Так обычно поступал Роджер Корман: «О, у нас есть декорация тюрьмы и молоденькие мулатки — надо снять фильм о женской тюрьме!» Он находил Джонатана Демме, или Джонатана Каплана, или Джо Данте, или Фрэнсиса Копполу, или Мартина Скорсезе, и те — только в силу своей неуемной жажды делать кино — снимали лучший фильм о женской тюрьме. Большинство фильмов Кормана — эксплойтейшн, но это также арт-хаус. Когда я начинал съемки «Убить Зои», я хотел сделать фильм, который нравился бы и любителям арт-хауса, и поклонникам эксплойтейшн. Картина, впервые заставившая меня подумать в этом направлении, — это «Взвод» [1986].

КТ: Мы вместе его смотрели, да?

РЭ: Да. Помню, в зале было много вьетнамских ветеранов, приехавших в инвалидных колясках посмотреть этот фильм и пережить своеобразный акт очищения. В то же время пришли и подростки поглядеть на захватывающие сцены боев во Вьетнаме. Интересно, что фильм удовлетворил запросы и тех и других. Сцена, где Кевин Диллон прикладом автомата разносит череп вьетнамцу, а затем смеется, очень, очень эмоциональна. Некоторые подростки в зале тоже рассмеялись, на что один ветеран с задних рядов гаркнул: «Заткнитесь! Это не смешно!» Тут я подумал, что накал страстей в зале выше, чем на экране. Думаю, все великие фильмы начинаются тогда, когда вы покидаете кинотеатр. Именно этого я хотел добиться, когда делал «Убить Зои», — чтобы люди, выходя из зала, говорили о нем, независимо от того, понравился он им или нет.

ГЧ: *Удивительно, что вы как режиссеры вообще думаете о зрителе.*

КТ: Я думаю о зрителе постоянно, но не о каком-то специфическом зрителе. В основном я думаю о себе. Я и есть мой постоянный зритель.

ЛБ: Все делают фильмы прежде всего для самих себя. Если это не так, вы становитесь белкой в колесе.

КТ: Совершенно верно. Однако при этом я не имею в виду, что я режиссер, удовлетворяющий только самого себя. Нет, конечно, в общем это так. Но я думаю о себе как об одном из

зрителей. Чего бы мне хотелось? Если бы не я, а кто-нибудь другой сделал «Бешеных псов», а я пришел и посмотрел этот фильм, он стал бы для меня лучшим фильмом этого года. Мне доставляют удовольствие оба фильма, сделанные мною на данный момент, потому что они заставляют зрителя переживать по-настоящему. И это не переживания а-ля «русские горки», как в «Скорости». Скорее, вы ставите зрителя в тупик, как ему относиться к происходящему на экране. Любой фильм отражает сегодняшний день. Мы все так много знаем о кино главным образом потому, что фильмы последних десяти лет мало чем отличаются друг от друга. Но вы можете захватить интерес зрителя и другим способом, чем я и занимаюсь. Проблема лишь в том, что при этом я выгляжу этаким премудрым ловчилой, которым на деле не являюсь. Мне просто доставляет удовольствие рассказывать истории таким образом, а если что и делает мои фильмы особенными, так это то, что, несмотря на жестокость избранного мною жанра, они трогают людские сердца. Персонажи в них не марионетки, а люди, живущие своей жизнью и делающие то, чего они не могут не сделать. Это очень важно для меня.

ГЧ: *Еще один хороший пример отрицания традиций — фильм «Дерзкий», в котором именно глубокое взаимопроникновение жанров и приводит зрителя в изумление.*

ЛБ: Я думаю, это одна из причин, по которой иностранные компании и люди из Европы и Азии особенно любят то, что делают Роджер, Тарантино и Боаз [Якин]. Потому что в этих фильмах есть такие европейские приемы и повороты, о которых сами европейцы давно забыли. Для них это неожиданное воскрешение забытых способов мышления.

КТ: Когда мы говорим о технике манипулирования зрителем, для меня есть только одна проблема — это сродни шуткам в кино. Но это не *все* кино! Самое главное — это история и характеры. Именно благодаря этому вы погружаетесь в фильм. Думаю, в наших фильмах есть что-то, чего как раз и не хватает сейчас американскому кино. Но я не из тех независимых режиссеров, которые проклинают Голливуд. Таким я не верю…

РЭ: Я люблю Голливуд.

КТ: Я тоже. Каждый год в Голливуде производится по меньшей мере десять по-настоящему хороших, честных и не требующих оправданий картин. Думаю, как средний показатель это очень хорошая цифра. Значит, система, которая могла бы быть и получше, все-таки функционирует. Люди, которым не все равно, снимают свое количество достойных картин. Но дело в том, что в ее продукции почти отсутствует кое-что, что было в изобилии в фильмах семидесятых, а именно: мастерство

изложения хорошей истории. Этого сейчас нет в восьмидесяти пяти процентах выпускаемых фильмов.

ГЧ: *То, что вы сейчас сказали, подводит меня как раз к тому, о чем я вас давно хотел спросить — о насилии. Если первичным для вас является мастерство рассказа, то что вы чувствуете, когда зритель, только глянув на кровь, говорит: «О-о, Квентин Тарантино — насилие»?*

КТ: Херово-то как, правда?

ГЧ: *Так как вы реагируете? Вас не подмывает отказаться от насилия, чтобы показать, на что вы способны на самом деле?*

КТ: Нет, нет. Я понимал, куда вхожу. И что теперь, спрашиваете вы? Хочу ли я, насладившись насилием, двинуться еще дальше в этом направлении? Или я собираюсь показать вам, что́ могу сотворить с альковной комедией — те же диалоги, та же изобретательная форма, но без насилия? Думаю, надо быть идиотом, чтобы задаваться такими вопросами. Надо, знаете ли, оставаться самим собой.

РЭ: Скажу вам одну вещь. Я не собираюсь больше делать фильмов со стрельбой, потому что всякий раз, когда у вас на съемках звучат выстрелы, это сжирает добрых три часа рабочего времени, которые вы могли бы потратить на работу с актерами. Я не могу вообразить себя снимающим фильм «Последний герой боевика». Он стал бы моим самым страшным ночным кошмаром. И знай я, как изнурительна и сколько времени отнимает постановка сцен со стрельбой в фильме, я бы наотрез отказался от какого бы то ни было оружия в «Убить Зои».

ГЧ: *Я разговаривал с людьми, которых возмутило обилие жестокости в «Убить Зои». Меня же поразило в фильме то, что он кажется жестоким как раз из-за большой психологической глубины. Насилия там на самом деле немного, но когда есть — оно пронимает вас до печенок, настолько персонажи достоверны.*

РЭ: В «Убить Зои» гораздо меньше насилия, чем в «Разрушителе» или «Скалолазе» [1993]. Люди так бурно реагируют на сцены насилия в кино потому, что те задевают их за живое. В нас поровну добра и зла, и важно осознавать, что люди плохи настолько же, насколько и хороши. Кажется, Джо Кэмпбелл сказал, что единственная реальная вещь — середина, все остальное — видимость. Добро и зло, истина и ложь, черное и белое — все это суть видимость. Но вы должны знать эти крайности, чтобы найти середину. Вот примерно о чем я, об этом же и мои фильмы. Некоторые говорят мне, что я нигилист. Но я вовсе не нигилист, я — оптимист.

ГЧ: *Я не почувствовал в «Убить Зои» ничего нигилистического.*

РЭ: Люди, которые понимают это, думают: «О господи, какой

духовный фильм». Люди, которые не понимают этого, кричат: «Боже, как это безнравственно!»

КТ: Я всегда думал, что у меня нет четких моральных ограничений в отношении многих вещей. Но посмотрите мои фильмы — они почти полностью соответствуют старому Кодексу Хейса. Насилие особо не тревожило Голливуд в те годы. Вы могли показывать сколько угодно насилия при условии, что плохой парень будет убит в конце или признает свои грехи. Эти фильмы изображали насилие так же, как изображаю его я. Жестокость присутствовала не столько в изобразительном ряде, сколько в самих событиях. Когда Рауль Уолш или Говард Хоукс снимали насилие, это было весьма брутально.

ЛБ: Насилие и должно быть таковым, разве не так? Никто не поливает его шоколадом.

КТ: Конечно. Это все равно что утверждать, будто танец должен быть акробатическим или поэтическим. Он не обязан ничем и никому.

ЛБ: Нет, но в танце должны быть видны ноги танцующих.

КТ: Могут быть видны, могут — нет. Это зависит от того, как вы его снимаете. Не существует никаких «надо» или «нельзя». То, что я делаю, — это как в «Долгом сне», где злодей ждет у наружной двери Богарта, но Богарт все же принуждает его самого войти в дверь. Парень сопротивляется: «Не буду выходить», тогда Богарт стреляет ему в ногу. Тот все равно не выходит, тогда Богарт стреляет ему в бок, потом в руку. В конце концов парень замертво вываливается из дверей. Это жестокая сцена, но я пытаюсь изображать насилие точно так же. Меня выводят из себя такие боевики, как «Игры патриотов» [1992], которые столь очевидны по построению, что за каждым шагом героя ощущается присутствие целого комитета. А заканчиваются они просто ужасно. Герой, которого имели во все дыры в первой половине фильма, вступает в смертельную схватку со злодеем, и тот, падая на землю, натыкается на что-то острое! Всякий, снимающий кино подобным образом, должен быть заключен в темницу для киноработников и лишен возможности до поры до времени делать фильмы. Единственной причиной, по которой можно снимать кино о мести, является убийство злодея главным героем в финале, в противном случае это все равно что смотреть фильмы Залмана Кинга, вырезав из них всю эротику.

ЛБ: В «Дерзком» смысл не в том, что парень добивается возмездия, а в том, что он морально деградирует, добиваясь его. Именно это наполняет финал такой горечью. Парень получает то, чего хотел, но при этом теряет часть самого себя. За все надо платить.

РЭ: Точно. А в «Играх патриотов» герою платить не приходится.

ЛБ: С другой стороны, насилие и расизм, скажем, «Бешеных псов» в значительной степени раскрывают нам глаза на то, кто мы есть на самом деле. В таком смысле этот фильм не жесток, а гуманен, поскольку показывает нам наши темные стороны.

КТ: Забавно. Вы, ребята, думали, что я почти не буду распространяться о насилии, а смотри, какую дискуссию устроили! Что касается меня, то я люблю насилие в кино и не воспринимаю его ни на йоту серьезно, если только сам режиссер не относится серьезно к нему. Тогда я с радостью следую за ним. Если же он хочет преподнести насилие в комиксовом ключе — пожалуйста, я вовсе не против. У меня насилие вызывает не больше проблем, чем люди, которые предпочитают альковные комедии буффонаде. Насилие — вещь чисто эстетическая. Люди притянут к нему какую-нибудь моральную бодягу, но это все чепуха. Это просто одна из тех штуковин, которые показывает кино.

Когда вы знаете, что вы в надежных руках
Гэвин Смит / 1994

Может быть, писатель-режиссер, а временами и актер Квентин Тарантино стал для служащих видеопроката тем, чем стали для целого поколения критиков французская «новая волна», Питер Богданович и Пол Шредер, — доказательством того, что можно не только мелькнуть в зеркале истории кинематографа и превратиться из наблюдателя в участника, но и оказать серьезное влияние на саму эту историю. Тарантиновский дебют 1992 года, «Бешеные псы», станет, я думаю, решающим доводом американского независимого кино в пользу его законной принадлежности к голливудскому роду.

Новый фильм Тарантино «Криминальное чтиво» объединяет элементы крутого палп-детектива 40—50-х годов и пост-поп-экспрессию 60—70-х. Такие фильмы, как «Долгое прощание» Роберта Олтмена и «На последнем дыхании» Джима Макбрайда, предвосхитили тарантиновский сардонический синтез попа и палпа с комическими элементами наркокультуры в голливудских координатах. Но, в отличие от Олтмена и Макбрайда, Тарантино, по существу, сохранил первозданную «моральность» криминального жанра. Даже в зыбком мире «Псов», где все не то, чем кажется, предательство остается предательством. «Криминальное чтиво» добавляет скупой иронии к причудливому духовному прозрению профессионального убийцы.

Не впадая в цинизм и оставаясь пуристом жанра, Тарантино достигает в нем значительных высот, несмотря на то, что его фильмы подвергают сомнению, диверсифицируют жанр. Однако, как и обласканные критикой режиссеры, упомянутые выше, Тарантино не может или не хочет всецело стать рабом жанра. Вместо этого он совмещает в себе скепсис заядлого киномана и почти невинную веру в кино. В своих сценариях и режиссуре он выходит на уровень опьяняющей авантюрной игры традиционными формами и их инверсиями и поднимается до переосмысления жанровых норм и правил.

В «Криминальном чтиве» одно из таких восхождений — эпизод в ресторане/клубе «Джекрэббит слимз», где Тарантино обыгрывает архетипическую сказку об официантке-суперзвезде, используя внешнее сходство для превращения ушедших идолов пятидесятых (Монро, Дина и пр.) в обслуживающий персонал; меню заведения тем временем низводит историю кино до форменного чревоугодия, предлагая бифштексы от Дугласа Серка

и коктейль от Мартина и Льюиса (джанк-фуд — тарантиновское кредо). Винсент Вега (Джон Траволта) сопровождает жену своего босса Мию (Ума Турман) в этот поп-мавзолей, и там пара сближается. Эпизод достигает определенной степени «отрыва», вызывающей в памяти Лео Каракса: Миа и Винсент сходятся в сверхэлегантном твисте на подиуме ресторана, их ультрастилизованная хореография очень образна в жестах, позах, манере держаться. Здесь в Уме Турман режиссер видит Жюльет Бинош, а в следующей сцене, когда она танцует одна у себя дома, — это уже почти трансцендентная сублимация.

Тарантиновская озорная переклассификация криминального кино в художественное, начатая в «Бешеных псах» и продолженная в «Криминальном чтиве», осуществляется в том числе посредством создания невероятно изысканной повествовательной архитектуры, которая заставляет зрителя наблюдать обычно невидимые механизмы нарративного отбора. Но еще более примечательно, что в творчестве Тарантино зрелище и действие парадоксальным образом обретают форму диалога и монолога. Вербальные установки превалируют над действием, особенно в «Бешеных псах», где центральным определяющим событием становится бесконечно обсуждаемое, но не показываемое ограбление ювелирного магазина. Равным образом тщательно репетируемая и скрупулезно проработанная легенда Мистера Оранжевого — о сделке с наркотиками и мужском туалете, полном полицейских, — превращается всего лишь в вербальную конструкцию. Главное не то, что делают персонажи, а то, что они говорят, — а говорят они без умолку.

И «Криминальное чтиво», и «Бешеные псы» подрывают жанровые конвенции, не только насыщая их поп-перепевками, но поднимая философские и метафизические вопросы, скрытые в самом жанре. «Бешеные псы» демонстрируют кризис здравого смысла и пределов познания — начиная с обсуждения трактовки Мистером Коричневым (Квентин Тарантино) песни Мадонны «Как девственница», лживой речи полицейского под прикрытием Мистера Оранжевого и вплоть до преданного Мистера Белого, который, падая замертво, оставляет пустой кадр, выражающий итоговое, основополагающее отсутствие какого бы то ни было смысла.

Но если «Бешеные псы» намекают на то, что правда и вымысел в равной степени обусловлены волей и верой, то в «Криминальном чтиве» вербальная и повествовательная монополия действительно являют признаки краха. Здесь три взаимосвязанные истории гораздо менее обусловлены характерами и не подвержены опасности нарративного кризиса

«Псов»; и произнесенное слово, несмотря на свою силу, не становится абсолютным — подобно тому как Винсент говорит насчет сплетен о Мие: «Это не факт. Я это просто слышал».

«Криминальное чтиво» использует фетиши своего предшественника — насилие как сюжетная грамматика, стилизация патологий, фарсовая садистская игра в качестве сюжета, своеобразное ретроощущение настоящего, — но здесь это гораздо более тонкая, искусная работа. Форма коротких рассказов, дополненная антологией стилей пятидесятых, семидесятых и черно-белых сороковых, высвобождает любовно выписанных персонажей из фатального жанрового лабиринта. Вместо душераздирающего крещендо противостояний «Бешеных псов» в «Криминальном чтиве», вопреки ожиданиям, повествовательные линии разрешаются путем компромисса. Фильм изобилует мирными расставаниями, мужественными отказами от прошлого, актами великодушия и всепрощения; во всех историях наблюдаются счастливые выходы из кошмарных безвыходных положений. Если это тарантиновский «Короткий монтаж», назовем его «Стрижка под ноль»[8].

Но Тарантино отважно двигается дальше. Отдавая предпочтения структуре, которая перепутывает хронологию без использования флэшбеков, он сосредоточивает внимание на трансформации киллера Джулса (Сэм Джексон), который переосмысливает смерть через «силу провидения», благословенную и очищенную обходительным ангелом в исполнении Харви Кейтеля, и открывает для себя милосердие. Джулс — бенефициарий сосредоточенного в фильме всепрощения, и Тарантино, изменяя образу бессмысленности, которым заканчиваются «Бешеные псы», позволяет этому персонажу отказаться от последнего в фильме выстрела.

ГЭВИН СМИТ: *И в «Криминальном чтиве», и в «Бешеных псах» одновременно используются различные эстетические направления — реализм, с одной стороны, и искусный формализм, с другой.*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Именно эту смесь я и пытаюсь изготовить. Мне нравятся фильмы, в которых намешано разное. Мои любимые чисто постановочные эпизоды в «Криминальном чтиве» — такие, как эпизод «передоза», где «о господи, какой кошмар!» и сдавленный смех неразделимы. Половина зала в ужасе ныряет под кресла, а половина хихикает. Эпизод пытки в «Бешеных псах» тоже работает по этому принципу. Я просто тащусь от таких сцен. Здесь тебе и реализм, и кинематографичность в чистом виде. Я люблю и то и другое.

Смысл в том, что вы берете жанровых героев в жанровых ситуациях, которые вы видели в других фильмах, и вдруг они

выпрыгивают из жанра и начинают жить по законам реальной жизни. Например, действие «Бешеных псов» протекает в масштабе реального времени: то, что заняло бы в любом фильме об ограблении не более десяти минут, мы растягиваем на целый фильм. И это уже не десять минут, это час. Действие фильма разворачивается на протяжении часа. Но его просмотр занимает больше времени, потому что вы возвращаетесь назад и знакомитесь с прошлым Мистера Оранжевого. Однако каждая минута в пакгаузе для героев равна вашей минуте. Они проживают не экранную минуту, а настоящую. Поэтому вы видите парней, выглядящих как жанровые персонажи, но говорящих о таких вещах, о которых жанровые персонажи обычно не говорят. В них бьется настоящий человеческий пульс.

ГС: *Среди прочего меня поразило в «Бешеных псах» то, что они очень театральны по мизансценам, особенно в эпизоде со Стивом Бушеми и Харви Кейтелем перед появлением Майкла Мэдсена, где вы снимаете их словно на пустой сцене.*

КТ: Это действительно было проблемой, когда мы пытались найти деньги на фильм. Люди читали сценарий и говорили: «Ну, это не кино, это пьеса, почему бы вам не попытаться поставить ее в каком-нибудь театрике в Эл-Эй»? Я возражал: «Нет, нет, поверьте мне, это будет очень кинематографично». Мне не нравятся экранизации пьес, и причина того, что действие разворачивается в одном помещении, заключается лишь в том, что это самый простой и дешевый способ снять фильм. Сейчас, признаться, я просто тащусь от того, что «Бешеные псы» поставлены с театральными элементами в кинематографической форме — они насыщенны, напряженны, целеустремленны, персонажам некуда деваться, и в целом действие фильма определяется актерской игрой. Оба мои фильма специально заточены под ее ритм.

ГС: *Игра — ключевая тема фильма. Экранное воплощение Мистером Оранжевым его вымышленной личности, очевидно, предполагает, что другие персонажи проделывают нечто подобное.*

КТ: Именно. Таков лейтмотив поведения всех этих блатных парней. У Джулса в «Криминальном чтиве» есть реплика: «Давай войдем в образ». Между уголовниками, актерами и детьми, изображающими кого-нибудь, много общего. Если вы посмотрите за играющими малышами, изображающими, например, Старски и Хатча, которые допрашивают арестованного, вы увидите гораздо больше органичных и достоверных моментов, чем видели во всем этом сериале, потому что дети по-настоящему верят в происходящее. Когда ребенок наставляет на вас палец как пистолет, он не притворяется, для него это действительно

пистолет.

Осознанной идеи, что большие дяди должны быть как малые дети с настоящими пистолетами, у меня не было. Она постепенно созревала во мне, и когда я писал «Криминальное чтиво», я понял, что это то, что надо. Вам легко войти в обстоятельства Джулса и Винсента в доме Джимми, когда у них переполох в связи с приходом мамочки. Скажем, вы неделю пьянствовали в отсутствие жены — разгребите бардак, который вы устроили, до ее прихода.

ГС: *Начальная сцена «Бешеных псов», когда персонажи сидят за столом в кафе, показалась мне не достоверной, а скорее выстроенной под достоверную.*

КТ: Это дань *cinéma-vérité*. При этом используется самый выраженный операторский прием за весь фильм — медленный круговой объезд камеры, когда персонажи попеременно появляются и исчезают в кадре. Так вот, пока я управлялся с происходящим за столом — а, поверьте мне, это был изрядный геморрой, — в это самое время камера просто снимала того, кто попадал в видоискатель. Никак специально не оговаривалось, что сейчас, скажем, камера на Мистере Оранжевом, потом снимает Мистера Розового, если идет его реплика, потом переходит на Мистера Блондина, если говорит он, — нет, ничего подобного не предпринималось. Персонажи говорили за кадром, а камера продолжала свое независимое движение.

Я очень люблю пробовать различные способы съемки. Мне нравится использовать все способы, подходящие для фильма. Особенностью начальной сцены является то, что она снимается тремя различными способами. В первой части — про Мадонну — камера движется вокруг, даже во время укрупнения плана. Потом, когда идет спор Кейтеля с Лоуренсом Тирни о записной книжке, камера останавливается и идут поясные планы спорящих. В заключительной части — при обсуждении чаевых — следуют только крупные планы, поскольку зритель уже знает, кто где сидит. Когда вы снимаете такой длинный эпизод, вы вынуждены делить его на части. Десять минут — это чертовски много, особенно когда персонажи ничего не делают, а только сидят и болтают. Почему я снимал третью часть крупными планами? По правде говоря, у меня нет ответа, я просто чувствовал, что так надо.

ГС: *А что вы делаете, если эти десять минут только один человек говорит в кадре, не двигаясь при этом?*

КТ: Подобное делалось мною в эпизоде с Кристофером Уокеном в «Криминальном чтиве». Три страницы монолога — это очень много. А я не Маэстро Раскадровщик. Если я не знаю, я

снимаю очень много различных вещей, так, чтобы потом было что потасовать в монтажной. Я снимаю почти все — вот и вся моя метода.

ГС: *И какая же метода была в эпизоде с Кристофером Уокеном?*

КТ: Я снял тринадцать или пятнадцать общих планов, которые вы видите в фильме, с точки зрения ребенка. Потом еще пять или шесть крупных планов и, наконец, несколько планов самого ребенка. Крис играл во всех кусках по-разному. Он рассказывал трехчастную историю — о Первой мировой войне, Второй мировой и Вьетнаме, — исполняя все части в различной манере. Поэтому я мог использовать в первой части его ироническую интерпретацию, во второй более трагичную — там, где он рассказывает об острове Уэйк, а в третьей — про Вьетнам — я брал наиболее грубую и смешную. Крис просто великолепен в исполнении монологов, он — один из лучших. И у него все вышло в этом эпизоде именно потому, что он знал: нельзя снять трехстраничный монолог, не разбивая его на части.

Масса словесного материала — это одна из занятных сторон съемок: здесь я буду снимать одним длинным планом, эту сцену я хочу сделать в искаженной перспективе, а эту — с минимальным количеством стыков, как сцену Брюса Уиллиса и Марии де Медейрос в ванной.

ГС: *Что вы имеете в виду под искаженной перспективой?*

КТ: Необычный ракурс съемки.

ГС: *Как в «Бешеных псах», когда вы снимаете Бушеми и Кейтеля в ванной из глубины коридора?*

КТ: Точно. Или ракурс из-за двери в сцене с Брюсом и Марией, которая снимается так, что вам кажется, будто вы взлетели на стену и подглядываете за ними, оставаясь незамеченными. При этом вы испытываете неудобство и стеснение, наблюдая, как молодожены в самый разгар медового месяца сюсюкают друг с другом. Вы видите то, чего на самом деле вам не следовало бы видеть, и не знаете, как долго еще вам захочется наблюдать, так как происходящее между ними может завершиться в высшей степени интимно. Первое появление Брюса состоит из трех длинных планов. Сначала сцена в мотеле с небольшими врезками. Сцена в душе — один план. И третья сцена — спор о часах — сделана с наездом трансфокатором. Он дает совсем другое ощущение. Трансфокатор более аналитичен. Иногда возникает некоторое напряжение, когда актерам надо управляться со всем в пределах одного плана. Чтобы снять его, вы закусываете губу и говорите актерам: «Послушайте, мы делаем так много дублей, чтобы выбрать потом лучший для фильма».

Хорошие актеры входят в положение.

ГС: *Доводилось ли вам латать эпизоды или сцены в монтажной, потому что они не работали так, как было задумано?*

КТ: Главное для режиссера — умение предвидеть подобные нестыковки еще в процессе съемок. Если материал не стыкуется уже в монтажной, его все равно можно заставить работать. Иногда посреди великолепной сцены случается нестыковка, и вы должны уметь устранить ее.

Некоторые сцены приходится снимать под миллиардами разных углов, так как хочется, чтобы в монтажной была полная свобода выбора. Некоторые думают, что с разных точек снимают для того, чтобы продвигать действие. Это верно, но дело еще и в исполнительской стороне. Когда вы смотрите эпизод Кристофер Уокен — Денис Хоппер в фильме Тони Скотта «Настоящая любовь», снятый с тысячи разных точек, вы замечаете, что все стыки привязаны к ритму исполнения.

ГС: *Мне думается, что подобная раскадровка продиктована скорее нехваткой нужного количества ракурсов.*

КТ: Тони никогда ничего не делает от безысходности. Его стиль — стык каждые пятнадцать секунд.

ГС: *Это невыносимо.*

КТ: Да, но когда вы говорите, что вам этого не вынести, вы реагируете наперекор его эстетике, а именно этого он и добивается. Я же удерживаю план до тех пор, пока без стыка уже не обойтись, и когда я делаю стык, я хочу, чтобы он что-нибудь значил. Но в то же время мне нравится манера Тони. Целый эпизод в «Криминальном чтиве», где Сэм Джексон и Джон Траволта приходят к яппи, снят именно в такой манере, потому что мне было необходимо во время длинного монолога Сэма не упускать всех этих парней из виду.

ГС: *А какой эпизод самый насыщенный в этом смысле?*

КТ: Этот и финальный эпизод в кафе раскадрованы так, что я могу когда угодно — в зависимости от происходящего — пересекать условную линию, которую камера как бы пересекать не должна. Кстати, эта долбаная линия — страшная проблема во время съемок, чтобы там ни говорили. Я всегда думал, что с ней будет масса всяких гнусных проблем, потому что я никогда до конца не понимал ее значения. Если мне пытались объяснить его, то очень быстро в голове у меня возникала каша и я лишь как-то интуитивно кое-что улавливал. В эпизоде, с которого вы начали, Сэм Джексон слева/Тим Рот справа, я прохожу здесь и хочу перейти сюда — справа от Тима Рота. Когда мы снимали, я отчетливо представлял себе эту линию, линию движения и место

стыка. У меня был замечательный сценарный супервайзер, большой специалист по этой линии. И в момент, когда я ее пересекал, я знал, что могу вернуться назад, — я мог свободно перемещаться туда и обратно, от одного к другому. Я прочувствовал все своими ногами, и это было одним из моих достижений, которыми я могу гордиться.

ГС: *Кадр, где Тим Рот стреляет в Майкла Мэдсена, — просто выдающийся. Такие моменты валят вас просто наповал. В чем секрет этого кадра?*

КТ: Это чрезвычайно эмоциональный кадр. Очень похоже на то, как после длинных планов в хичкоковской «Веревке» камера неожиданно переключается на Джимми Стюарта. Эта парочка вконец завралась, сказала что-то невпопад, и вдруг в стык — реакция Джимми Стюарта. Вы не видели кадра с реакцией героя на протяжении всего фильма — и вот вам! Я понял, что важно держать в кадре стреляющего Мистера Оранжевого. А не так что — ба-бах! — и в кадре Майкл Мэдсен. Бац! И еще выстрелы. Я не хотел, чтобы камера металась между стреляющим Мистером Оранжевым и погибающим Мистером Блондином. Все выглядит так, будто Блондин готовится спалить пленного полицейского заживо, и вдруг — бах! — и мы видим другого парня, давно забытого, ставшего мебелью. В то время как Мистер Оранжевый разряжает свой пистолет, камера объезжает его и захватывает Мистера Блондина, агонизирующего у стены пакгауза. Внутренним драматическим стержнем этой сцены было не то, что Мистер Блондин схлопотал пулю, а то, что стрелял Мистер Оранжевый.

ГС: *Поскольку именно Мистер Оранжевый наконец что-то сделал. Весь фильм он пролежал в углу и вдруг ожил.*

КТ: В «Бешеных псах» мы действительно сумели заставить зрителя забыть о Мистере Оранжевом. Вы могли видеть его: он лежал у стены, но уже почти как бревно. Мы не старались специально держать его вне кадра, чтобы создать иллюзию его отсутствия, — Блондин даже проходил мимо него, но не обращал никакого внимания. Поэтому когда Оранжевый в него стреляет — это настоящий шок. Они постоянно ссылаются на него, именно из-за него они не уезжают. Моей задачей как сценариста было подбрасывать все новые и новые обстоятельства, из которых им надо выкручиваться. Фокус в том, чтобы заставить их оставаться в пакгаузе. Почему они там торчат? Когда все прояснится? Харви не может отвезти его в больницу, но скоро появится Джо, он сумеет найти доктора, так что надо просто подождать Джо, — вот что говорит он Мистеру Оранжевому. Потом появляется Мистер Розовый и говорит: «Нет, все это была подстава». Мистер Белый

никогда не думал об этом, а теперь задумался. И Мистер Розовый говорит: «Никто не приедет, каждый за себя, надо что-то делать».

ГС: *И Розовому, и Блондину, в отличие от Белого, нет никакого дела до Оранжевого.*

КТ: Как ни странно, я и Стив немного обсуждали это. Люди уже записали Мистера Розового в пронырливого отморозка, который думает только о себе, но это не тот случай. Мистер Розовый оказывается прав на протяжении всего фильма. Все, что он говорит, верно, только у него не хватает смелости настоять на своем. Однако есть момент, которого никто не замечает, — Розовый говорит: «Послушайте, Джо не идет, Оранжевый умоляет доставить его в больницу. Что ж, раз он ничего не знает о нас, я скажу, что это его право, — если он хочет поехать в больницу, а потом отправиться в тюрьму, прекрасно. Это лучше, чем сдохнуть». И тогда Мистер Белый делает совсем не то, что делал на протяжении всего фильма. Весь фильм он твердил: «Как быть с Оранжевым? Как быть с Оранжевым?» А тут он говорит: «Нет, он кое-что знает обо мне». Это единственный момент в фильме, когда он думает о себе. Если бы он заботился только о спасении Мистера Оранжевого, он мог бы промолчать. Но он не промолчал. Тогда Мистер Розовый говорит: «Ну это, мать его, полное говно. Никуда мы его не повезем». И теперь Мистер Розовый вынужден выступать цербером, и они с Белым нехило сцепляются. Белый с легкостью позволяет Мистеру Розовому быть плохим парнем, а потом в приступе праведного негодования вообще всаживает в него пулю. Поскольку в фильме возникает момент, когда Белый не может подняться над ситуацией, это в некотором смысле даже оттеняет все, что он делает позже, когда действительно оказывается на высоте. Колебания Белого очень человечны.

ГС: *Видно, что на «Бешеных псов» оказали влияние фильмы Жан-Пьера Мельвиля. Особенно, по-моему, «Стукач» с его изощренным построением и маньеризмом. В то же время есть между ними и существенные отличия: «Стукач» очень минималистичен и немногословен, Мельвиль практикует здесь принцип «чем меньше, тем лучше»; «Бешеные псы» изобилуют вербальными излишествами. «Стукач» очень выдержан, даже тонально, в то время как «Бешеные псы» — сплошные взлеты и падения. Тем обворожительнее их сходство.*

КТ: Я тоже так думаю. Сценарий «Стукача» всегда был одним из моих самых любимых, даже если судить только по фильму. Меня совершенно очаровало постоянно нарастающее напряжение в фильме — вплоть до последних двадцати минут я не знал, что за хрень я смотрю. Но последние двадцать минут все разъяснили. Я был просто потрясен тем, насколько я, не понимая ничего на

протяжении первого часа, эмоционально вовлечен в происходящее на экране. Вообще-то если по ходу фильма я не понимаю происходящего, то эмоционально отключаюсь. По каким-то причинам в «Стукаче» этого не происходит.

ГС: *Сила фильма в его загадочной непостижимости.*

КТ: Да, но когда вы смотрите его в первый раз, вы и не подозреваете, что эта загадка разрешится. В этом его фокус — я верил в этот фильм, и мне даже в голову не приходило, что моя вера будет так щедро вознаграждена. (*Смеется*).

ГС: *Вы ощущаете, что режиссер играет с материалом и с вами — это его эмоциональный манок, его чувство жанра.*

КТ: Думаю, что в девяноста девяти случаях из ста, когда я начинаю путаться в происходящем на экране, я отключаюсь потому, что знаю: эта путаница не преднамеренна. Я понимаю, что потерян контроль над материалом, что в этом причина путаницы, — и отключаюсь. Когда вы знаете, что вы в надежных руках, то можете путаться сколько угодно и все будет о'кей, поскольку вам понятно, что вас путают намеренно. Вы знаете, что о вас позаботятся.

ГС: *Заботило ли вас соответствие фильма «Криминальное чтиво» сценарию?*

КТ: Когда как. Самый кропотливый процесс при написании такого сценария — это сборка из отдельных кусков единого целого. Тут у вас море возможностей, знаете ли. У меня было много разных мыслей типа: а что если этот персонаж столкнется с этим? Клевые были мысли, но, если они работали только собственно на клевость, на интеллект, я от них в конце концов отказывался. Все должно работать на эмоцию.

В отличие от «Псов», которые в основном насыщены групповыми сценами, сюжет «Криминального чтива» движется вперед парными — все персонажи действуют парами на протяжении фильма. Сначала Тим Рот и Аманда Пламмер, потом Сэм Джексон и Джон Траволта, потом Джон Траволта и Ума Турман, потом Брюс Уиллис и водитель такси, потом Брюс и Мария де Медейрос — и только после этого, после того как он покидает ее, Брюс на некоторое время остается совершенно один. Но затем он связывается с другим персонажем. И только тогда начинает действовать. Обстоятельства объединяют их в пару.

ГС: *Все ваши персонажи следуют правилам определенного социального круга. Один только Майкл Мэдсен особняком. Он не как все остальные парни.*

КТ: Но он и Крис Пенн ближе друг другу, чем все остальные.

ГС: *Но у Мэдсена есть стороны, которых никто не знает. Никто не знает его по-настоящему.*

КТ: Да, даже Крис не знает его. Так, какой-то мошенник, побывавший в тюрьме.

ГС: *По сценарию «Криминальное чтиво» начинается титрами: «Три истории… в одной». Что это значит?*

КТ: Я думал, что пишу сценарий криминальной антологии. То, что Марио Бава сделал с фильмом ужасов в «Черном шабаше», я собирался сделать с криминальным фильмом. Потом я вознамерился развить эту затею — проделать то, что Дж. Д. Сэлинджер сделал с рассказами о семье Глассов, которые объединены в одну историю, где персонажи появляются и исчезают по желанию автора. Писатели могут поступать так, потому что являются полновластными хозяевами своих героев. Они могут в очередном романе сделать главным героем персонаж, мелькнувший в одной из предыдущих книг.

ГС: *Поэтому во всех ваших фильмах есть перекрестные персонажные ссылки: герои «Бешеных псов» упоминают Марселласа, который объединяет все три истории «Криминального чтива».*

КТ: Точно так же, как и Алабама. Для меня все они живут в одном мире.

ГС: *И это (указывает на окно) не там.*

КТ: Ну, немного там, немного там (*указывает на телевизор*), немного в кино, а также вот здесь (*прикладывает палец к виску*). Я очень сильно верю в идею развернутых персонажей. Именно это я имел в виду, когда писал «Три истории… в одной». Когда я закончил сценарий, я был так счастлив, что он не воспринимается как три независимые истории, — а мне пришлось прыгнуть выше головы, чтобы написать именно три истории с прологом и эпилогом! Каждая из них имеет свои начало и конец, как в «Нэшвилле» или в «Коротком монтаже», где истории вторичны. А тут совсем другой подход — истории первичны, но эффект тот же самый.

ГС: *Для меня «Три истории… в одной» — это комментарий к жанру: все эти три истории, по существу, одна, и повествует она в первую очередь о жанре, заявленном в самом названии картины, — «Криминальное чтиво».*

КТ: История о жанре. Все три сюжета, присутствующие в «Криминальном чтиве», так или иначе, давным-давно известны в истории кино. Первая часть — парень, выгуливающий жену босса с наказом не прикасаться к ней, — это есть в фильмах «Клуб „Коттон“» и «Месть». Центральная часть — боксер, которому приказано «лечь» во время боя, а он ослушался, — тоже избитая история. Третья часть — это любые первые три минуты из фильмов Джоэла Силвера, вроде «Джексона-мотора», «Коммандо», — появляются два киллера и валят кого-нибудь.

Затем показывается заставка «Уорнер Бразерс представляет» и следуют титры, а потом вырисовывается герой в трехстах милях оттуда. Но здесь два киллера входят — бух-бух-бу-бух! — и мы не расстаемся с ними, а смотрим далее, что с ними случится после этого. Фишка как раз в том, чтобы взять подобных набивших оскомину героев и провести с ними остаток дня.

ГС: *Вы также переплетаете здесь архетипическое жанровое изложение с элементами современных городских легенд — сцена передоза, садо-мазо-истязание в подвале.*

КТ: Если вы поговорите с любым, кто сидел на игле, у каждого обнаружится история чьей-нибудь передозировки и своя версия этой истории. Если поговорите с каким-нибудь уголовником, у каждого найдется история, сходная с истязанием в подвале, какой-нибудь дикий случай, в котором он был участником.

ГС: *С одной стороны, вы хотите, чтобы зритель сопереживал происходящему в ваших фильмах как в жизни. С другой — вы перепеваете фильмы и жанр, дистанцируя их от зрителя и разрушая его веру в происходящее. Ваши фильмы одновременно и художественные произведения, и кинокритика, как фильмы Годара.*

КТ: Точно.

ГС: *Ваше представление о кино мешает вам снимать его…*

КТ: …по порядку?

ГС: *Именно так.*

КТ: В вашем описании мой способ работы невероятно впечатляет. Это один из аспектов Годара, который я нахожу чрезвычайно раскрепощающим, — перепев фильмами самих себя, других фильмов и истории кино. По мне, Годар сделал в кино то, что Боб Дилан сделал в музыке: они оба революционизировали их формы. Всегда были заядлые киноманы, которые понимали кино и его традиции, но теперь — с наступлением видео — почти каждый стал киноэкспертом, даже сам не подозревая об этом. Моя мама очень редко ходит в кино. Однако сейчас есть видео, и она смотрит почти все новинки — серьезно, все, — но на видео, шесть месяцев спустя после кинопремьеры. В восьмидесятые фильмы стали настолько ритуализированными, что казалось, будто раз за разом смотришь один и тот же фильм, — и теперь зритель даже не отдает отчета в том, насколько он осведомлен о кино. После первых десяти минут вы уже знаете, о чем будет фильм, — в девяти случаях из десяти; это относится и к большинству независимых картин. Я имею в виду, выпущенных независимых картин, а не тех, которые так и не сумели найти прокатчика. Вы знаете все, что вам, по существу, нужно знать. Соответственно, когда фильм только собирается сделать поворот

налево, вы уже клонитесь налево, когда ожидается правый поворот — вы загодя наклоняетесь вправо, а когда предполагается захватить ваше внимание, оказывается, что вы уже придвинулись к экрану.

Само собой, возникает большой соблазн что-нибудь противопоставить этому — использовать подсознательный механизм зрительских ожиданий против него самого, так, чтобы по-настоящему вовлечь зрителя в происходящее на экране. Да, я занимаюсь этим как рассказчик истории. Однако пульс фильма должен при этом оставаться человеческим. Если вы ушли из кинотеатра на первом часу просмотра «Криминального чтива», вы по-настоящему не пережили фильма, потому что затем последовало другое кино, а последние двадцать минут были не похожими на все предыдущее. Такой материал гораздо сложнее организовать, чем фильм с тикающей бомбой, как, скажем, «Бешеные псы». «Криминальное чтиво» — более сложный орнамент.

Множество вещей, которые кажутся необычными в фильмах, — например, чрезмерная жестокость героев «Бешеных псов», их зацикленность на собственной выдержке и хладнокровии — есть вещи самые обычные в романах криминального жанра. Героям там небезразлично собственное самосознание, в отличие от экшна или голливудских блокбастеров, где каждое решение главного героя предопределено и главное, чтобы он при этом, не дай бог, не потерял своей привлекательности. Однако зрители «Криминального чтива» находят персонажа Джона Траволты не только привлекательным, но и обаятельным, хотя тот с самого начала задан как убийца. Он действительно таков и не скрывает этого, но впоследствии вы узнаете о многих его других сторонах. Главное отличие голливудского убийцы в том, что он — мать его! — не может удавить злодея голыми руками, надо, чтобы его ударили, тогда он ответит и прикончит того, но на самом деле он не собирался этого делать, так что может спокойно вернуться в семью и все тип-топ, мы по-прежнему его любим. Вот этого дерьма я не выношу. Вы должны по-человечески сопереживать герою, в противном случае все превращается в какой-то умственный теннис.

ГС: *Но как только фильм начинает выворачиваться наизнанку, передразнивать сам себя, разрушать иллюзию достоверности, вы открываете ящик Пандоры. Когда Мэдсен в «Бешеных псах» повторяет шутку Ли Марвина или Ума Турман в «Криминальном чтиве» очерчивает в воздухе прямоугольник, а тот оживает, вы перенаправляете внимание зрителя. Сможете ли вы вернуться*

после этого к изложению истории?

КТ: Думаю, да. Этот прямоугольник интересен только тем, что вы никогда не видели ничего подобного в кино. Таких моментов немного — например, вы видите черно-белое изображение в такси позади Брюса Уиллиса, — но они никогда не нарушают эмоционального контакта. Потому что, скажем, после прямоугольника вы погружаетесь в самую реалистичную часть фильма. Вы отправляетесь вместе с ними на полномасштабное свидание, и это не простой проброс типа «они болтают — бла-бла-бла-бла-бла — и приступают к делу». Действие почти останавливается, чтобы дать вам возможность узнать, кто такая Миа.

ГС: *Но если у киллеров столь не характерные для людей этой профессии темы бесед, разве это не привлекает внимание к вымышленности экранной вселенной?*

КТ: Только если следовать своим предрассудкам, как и о чем должны говорить такие люди в обыденной жизни.

ГС: *Нет, на поведенческом и эмоциональном уровне вы идете против достоверности. Когда Сэм Джексон в квартире устраивает всю эту бодягу с гамбургером и задвигает Фрэнку Уэйли длинную телегу, перед тем как убить его, единственным оправданием такого поведения могли бы стать какие-нибудь обстоятельства, — но вы их не даете. Откуда же это берется?*

КТ: По-моему, это берется из того обстоятельства, что он пытается контролировать все происходящее в помещении: ну, как входишь, будто собираясь снести всем головы, но пока не снес. Он никогда не встречал этих ребят, вот и импровизирует, чтобы прояснить ситуацию. Поэтому ведет себя как миляга, играет, типа, в хорошего и плохого копа, он как бы хороший, располагает вас к себе. А длинная телега перед убийством — так он потом объясняет: «Я произношу эту речь, перед тем как убить кого-нибудь». Это его правило. Мачистская такая фишка, типа заклинания на счастье. Он играет киногероя, что-то вроде Грин Лантерна[9], произносящего речь, перед тем как сделать то, что ему положено.

ГС: *Именно это я и имею в виду — здесь он перестает быть героем фильма и становится чистым комментарием.*

КТ: По мне, они не обязательно вываливаются из действительности. Вы же слышали истории о гангстерах, практикующих киношные выкрутасы перед убийствами.

ГС: *Почему ни один из ваших фильмов не придерживается классического принципа построения — с точки зрения одного из героев?*

КТ: Я участвовал в двух проектах, где такой принцип очень

органичен и почти обязателен. В кино я следую тем же правилам, которыми руководствуются романисты: вы можете рассказывать историю, как вам хочется. Все зависит от самой истории. «Бешеные псы» и «Криминальное чтиво» были бы гораздо менее драматичны, будь они рассказаны линейным способом.

ГС: *Но сценарий «Настоящей любви» был линейным.*

КТ: Изначально «Настоящая любовь» была написана совсем не линейно. Она начиналась сценой, в которой Кларенс рассказывал об Элвисе, потом Дрексл убивал своих дружков, потом следовал эпизод с Кларенсом и Алабамой в доме отца. И только после этого вы узнавали, как у него все так вышло. Тони выстроил эпизоды в линию, и так материал тоже работал.

Если разбить фильм на три акта, то изначально структура была следующая: в первой части зритель не понимает происходящего и только знакомится с героями. Герои владеют гораздо большей информацией, чем зритель. Во второй части вы начинаете понимать происходящее и следуете за героями. А в третьей части вы уже знаете гораздо больше, чем герои, и оказываетесь впереди них. Такова была структура «Настоящей любви», и она полностью применима к «Бешеным псам». В первой части — до того как Мистер Оранжевый стреляет в Мистера Блондина, — персонажи владеют гораздо большей информацией о происходящем, чем вы, так что имеются явные нестыковки. Потом вступает Мистер Оранжевый, и вы начинаете понимать, что происходит. В третьей части, когда вы снова попадаете в пакгауз, вы уже впереди всех — вы знаете намного больше, чем персонажи фильма. Вы знаете больше, чем Кейтель, Бушеми и Пенн. Вы знаете, что Мистер Оранжевый — коп, и вы знаете то, чего не знает Мистер Оранжевый. Вы знаете, что Мистер Блондин отсидел три года в тюрьме за отца Криса Пенна, и знаете то, что знает Крис Пенн. Когда Мистер Белый направляет пистолет на Джо и говорит: «Ты ошибаешься насчет этого парня», — вы знаете, что *он прав*. Вы понимаете заблуждение Кейтеля — он защищает парня, который на самом деле его продал.

По-моему, девяносто процентов проблем сегодняшних фильмов проистекает из сценариев. Умение рассказывать историю утрачено. Историй нет в нынешнем кино, остались только ситуации. Очень редко вам рассказывают историю. История — это не что-то вроде «офицер канадской королевской горной полиции приезжает в Нью-Йорк, чтобы поймать канадского плохого парня». Или «белый и черный полицейские разыскивают киллера, в то время как их разыскивает мексиканская полиция». Это ситуации. Они могут быть интересны. Я недавно посмотрел «Скорость». Очень

увлекательный фильм. Последние двадцать минут немного скучноваты, но до этого не оторваться. Ситуативная режиссура в лучшем ее виде, фильм удался. «Скорость» работает. Большинство — нет. Одно только замечание: я много лет ездил на автобусах и поэтому знаю, что люди вовсе не так разговорчивы в автобусе, как это показывается в фильме. Тут они ведут себя как в «Аэропорте», а в автобусе они обычно добираются до работы и не разговаривают.

Несколько месяцев назад я пересмотрел «Границу округа Макон». Крутой фильм. Я был поражен тем, насколько насыщенная в нем история. Не то чтобы сложная, но многоплановая — она перебрасывает меня по ходу действия на разные уровни. «Один неверный шаг» — тоже история; вам рассказывают историю, а не ситуацию. Однако «День сурка» — один из моих любимейших фильмов последнего года — целиком фильм ситуаций. И тем не менее создателям удалось найти способ подняться над ситуацией и рассказать историю. Один мой приятель как-то сказал: мол, боевики — это «хэви-металл» кинематографа, что недалеко от истины. Боевики получают огромную поддержку у подростков и не нуждаются в Печати Одобрения Комитета Порядочных Домохозяек. При этом сколько среди них говенных фильмов, даже не передать! Но даже в посредственном боевике есть пара хороших сцен, которые могут хотя бы отчасти вас порадовать. Однако они забываются уже на следующий день, а «Скорость» остается в памяти. Я собираюсь посмотреть ее еще раз. Какие боевики видели вы за последнее время, которые хотелось бы пересмотреть?

«Фокс» предлагал мне «Скорость». Я не читал сценария, мой агент не давал мне его, потому что я делал «Криминальное чтиво». А в эти выходные мне прислали сценарий, по которому планируется снять нешуточный блокбастер. Это было интересное предложение. Я читаю не много сценариев, но этот я прочел. Забавная идея. Надо будет сходить на премьеру. Интересно, что получится. Но это не то, на что бы я стал тратить целый год своей жизни. Натуральный боевик — сплошное действие от первой до последней секунды. А это все-таки не мое.

ГС: *Не кажется ли вам, что «Криминальное чтиво» представляет собой небольшое отступление от жанра?*

КТ: Все время, пока писал «Криминальное чтиво», я думал, что это будет фильм, в котором я скажу «до свидания» гангстерскому кино. Не хочу стать очередным Доном Сигелом, — нет, я вовсе не так хорош, но специализироваться на одних стрелялках не по мне. Есть и другие жанры, в которых я хочу себя попробовать: комедии, вестерны, военные фильмы.

ГС: *Думаете, ваш следующий фильм может быть даже не жанровым?*

КТ: Думаю, что все фильмы жанровые. Любой фильм Джона Кассаветеса жанровый — это фильм Джона Кассаветеса. Фильмы Эрика Ромера для меня тоже своеобразный жанр. Потом я в какой-то момент для себя сформулировал: если опять придет в голову что-нибудь столь же криминально-детективное, органичное и настоящее и будет по-настоящему хотеться снять такой фильм, — что ж, почему бы и не снять? Я ведь очень ленив, и, чтобы заставить меня отказаться от повседневных развлечений, нужно что-то, что я действительно захотел бы делать. Придется же отдать этому почти год жизни. Помню, когда я был помоложе, я хотел снять сорок два фильма за десять лет, как Фассбиндер. Теперь, сделав два, я больше этого не хочу.

Квентин Тарантино, мастер мочилова
Хилари де Врис / 1994

Возможно, это гений за работой — треск его нейронов сливается в жужжание, расползающееся по апартаментам комплекса в Западном Голливуде. Но нет.

— Я на кухне!

Здесь живет тридцатиоднолетний Квентин Тарантино, легендарный режиссер, снявший всего два фильма — культовый хит «Бешеные псы» в 1992-м и теперь вот «Криминальное чтиво», удостоенное «Золотой пальмовой ветви» в Каннах. Сейчас этот мифический персонаж весь в работе — за блендером.

— Я на диете, — кричит Тарантино, перекрывая жужжание и насыпая горсть льда. — Я уже сбросил двенадцать фунтов.

Даже эта диета целиком выдержана в тарантиновском стиле.

— Это лучшая из диет, потому что этот продукт можно готовить с любым сортом диетической соды, — говорит он и, открыв виски, вливает огнедышащее содержимое вместе с пакетом таинственной розовой пудры в ледяную кашу. Блендер светится, как неоновая лампа.

Тарантино выключает агрегат, наливает стакан и, глядя с восхищением на свое творение, произносит:

— Божественно! Никогда в жизни не соглашусь на «Слим-фаст» или еще какую дрянь!

И это тонкое замечание выдает не что иное, как изысканный вкус, вознесший Тарантино на вершину нового поколения режиссеров. Постановщик-самоучка с неподражаемым чувством диалога, пристрастием к насилию и головоломной структуре изложения — бывший служащий видеопроката, не окончивший даже школы в рабочем квартале Лос-Анджелеса, — он превратился из ярого потребителя поп-культуры в одну из самых многообещающих и противоречивых фигур современного кинематографа. «Я — парень, делающий фильмы, которые либо нравятся вам, либо нет» — так он определяет это сам.

Это определение, несомненно, относится к его дебютному фильму «Бешеные псы»: стильная низкобюджетная драма о неудачном ограблении ювелирной лавки сочетает в себе одновременно конвенции и критику криминального жанра и повествовательную технику «Расёмона». После триумфального шествия фильма по фестивалям в Торонто, Санденсе и в Каннах Тарантино был удостоен сравнения с Сэмом Пекинпой и Мартином Скорсезе. По словам одного из продюсеров, «это

лучший кинодебют за последние двадцать пять лет».

Как и другие молодые культовые режиссеры, к которым его изначально относили, — Джон Синглтон, Гас Ван Сент и Абель Феррара, — Тарантино явился со своей программой воскрешения и воплощения тех форм искусства, которые, на его взгляд, более всего отвечают нуждам поколения.

Продолжатель традиций бузотеров 50-х, выросший на почве, обильно сдобренной домашним видео, «MTV» и реалити-шоу, Тарантино привнес в кино постмодернистскую иронию вкупе с изощренной эстетикой насилия, очевидными не только в «Бешеных псах», но и в его сценариях к недавним фильмам Тони Скотта («Настоящая любовь») и Оливера Стоуна («Прирожденные убийцы»).

— Именно потому, что сегодняшние фильмы так беззубы — в основном это полноформатные версии телесериалов, — я люблю работать в жанре, одновременно как бы подрывая его изнутри, — говорит Тарантино. — Мне нравится работать вопреки всеобщим ожиданиям.

Не каждый рассматривает его работы в подобном ракурсе. Многие критики называют «Бешеных псов», содержащих провокационную десятиминутную сцену насилия, чрезмерно жестоким, бессмысленно глумливым, расистским, женоненавистническим фильмом, в общем, скорее саморекламой, чем серьезным художественным высказыванием. Сискел и Иберт дали картине оценку «два больших пальца вниз». Приняв во внимание, что «Настоящая любовь» была воспринята как «Бонни и Клайд» 90-х, а «Прирожденные убийцы» вышли в прокат только после затяжной борьбы с рейтинговой ассоциацией из-за сцен чрезмерного насилия, следовало ожидать, что Тарантино притормозит своих «парней с пушками».

Это простодушное восприятие уже подверглось испытанию в связи с «Криминальным чтивом» — его второй, давно ожидаемой режиссерской работой, выходящей в прокат 14 октября. Это криминальная драма, в которой расхожие приемы поп-культуры, жестокость и абсурдистский юмор смешиваются в роскошное, романоподобное повествование со множеством неожиданных сюжетных поворотов с Джоном Траволтой, Сэмюэлом Л. Джексоном, Брюсом Уиллисом и Умой Турман в главных ролях. Фильм удостоился чести открывать Нью-Йоркский кинофестиваль в сентябре и получил высокую оценку тамошней критики. Потом случилась «Золотая пальмовая ветвь».

— А-а, «Пальмовая ветвь»? Я дам вам исчерпывающий ответ на этот вопрос, — говорит Тарантино, плюхаясь на стул в гостиной, вся обстановка которой состоит из огромного

телевизора и россыпей лазерных дисков. — Она никак не изменила моего статуса в киноиндустрии, потому что мой статус лучше некуда. Но она поставила на моем творчестве Печать Одобрения Комитета Добропорядочных Домохозяек. Так что теперь если вам не понравится мой фильм, то дело в вашем вкусе, а не в моей работе.

Эта тщетная попытка самооправдания необязательна (ранее он уже определил «Криминальное чтиво» как «великий фильм»), ведь Тарантино озабочен сейчас другой задачей — определения значимости его творчества для Голливуда в целом. Для киноиндустрии, которая редко бывает благосклонна к резким, вызывающим фильмам, а в текущей экономической ситуации и вовсе их не жалует, вопрос звучит так: станет ли Тарантино играть по правилам голливудского мейнстрима?

Пока что суждения разные. Вопреки статусу культового хита, «Бешеные псы» в голливудской среде с легкой руки одного из продюсеров часто называют «a succès d'estime»[10], и это мнение не изменилось после того, как «Настоящая любовь» вызвала больше споров, чем восторгов. Не далее как в прошлом году «Трайстар пикчерз» отказалась продюсировать «Криминальное чтиво», несмотря на его более чем скромный бюджет — восемь миллионов долларов.

Даже сейчас, когда фильм получил приз в Каннах и маркетинговую поддержку «Мирамакс филмз» (компании, продюсировавшей «Криминальное чтиво», в отношении которой у Тарантино далеко идущие планы), коммерческий успех картины далеко не гарантирован.

«Криминальное чтиво» вышло в критический период, когда студии только начали пересматривать свои эстетические критерии. Если коммерческий успех сопутствует таким сложным и мрачным лентам, как «Ворон», собравший 50 миллионов долларов, или «Прирожденные убийцы», принесшие 10 миллионов за первую неделю проката (цифра, потрясшая многих студийных боссов), есть вероятность того, что «Криминальное чтиво» лишь увеличит аудиторию, склонную смотреть мрачные и жестокие фильмы, снятые в модной артхаусной манере.

— Если «Прирожденные убийцы» и «Криминальное чтиво» завоюют и коммерческий успех, и благосклонность критики, Тарантино сможет спокойно следовать своим курсом, — говорит один из студийных представителей, — поскольку это докажет не то, что он стал «мейнстримовым», а то, что он может перетянуть зрителя из русла мейнстрима в свое русло.

На самом деле сквозь всю эту рекламную шумиху вокруг

«Криминального чтива» пробивается ощущение, что Тарантино восходит совсем не на тот помост, который ему заготовили средства массовой информации, сравнивающие его успех со случайной удачей ученого идиота от режиссуры. Скорее, как говорят коллеги, продвижение Тарантино есть тщательно продуманная и выстроенная кампания, говорящая не столько о его режиссерских способностях, сколько о незаурядных качествах талантливого рекламщика.

— Квентин — блестящий парень, и блеск его распространяется во всех направлениях, в том числе и в сторону самопродвижения, — говорит его старый друг режиссер-сценарист Роджер Эйвери. — Он — писатель-самоучка, режиссер и актер, который внимательно изучал жизнь других деятелей кино и поэтому точно знает, как надо продвигать собственное дело.

— Все ждут, как пойдет этот фильм, — говорит Лоуренс Бендер, продюсер «Бешеных псов» и «Криминального чтива» и партнер Тарантино по кинокомпании «A Band Apart». — Но еще перед «Псами» у нас были далеко идущие планы — мы знали, что второй фильм будет гораздо более важным, чем первый, и сознательно выстраивали наше будущее.

И это привело к определенным жертвам не только в сфере профессиональных отношений Тарантино (разлад его долговременного сотрудничества с Эйвери, снявшим недавно свой первый фильм «Убить Зои» и являвшимся соавтором сценария «Криминального чтива»), но и на личном фронте. Как говорит один из его коллег: «Он борется с издержками слишком быстрого роста». Сам Тарантино признался в приватной беседе с одним из своих старых приятелей: «Я по-прежнему чувствую себя тем парнишкой в видеопрокате, к которому может подойти какой-нибудь парень со студии и сказать, чтобы я убирался вон».

Однако в беседах — особенно тех, что записываются на пленку, — Тарантино демонстрирует абсолютную уверенность в себе. С его коренастым телом, выступающей челюстью и всклокоченными волосами он слегка напоминает нахохлившегося переростка — впечатление, навеянное его студенческим подходом к организации быта, самодовольным стилем разговора и мальчишеской бравадой, которая выглядела бы отталкивающей, не будь он так искренен в проявлении своих восторгов. Джулия Суини, бывшая актриса телешоу «Субботним вечером в прямом эфире» и хорошая знакомая режиссера, так характеризует его: «Квентин целиком пребывает в своем собственном мире».

А вот как он сам рассказывает о себе:

— Люди ругают меня за насилие и поп-культурные

приколы, — говорит он и залпом допивает остатки своего самодельного коктейля. — Но если бы это было все, что я предлагаю, мои фильмы были бы скучны, а это не так.

Предполагалось, что фильм будет столь же простым, как и его название, — стилизованной под нуар данью памяти криминальным романам 30-х годов. Подобные истории — один из любимейших жанров Тарантино (он использовал его вариации во всех четырех своих сценариях), а вдохновение он черпает в фильмах Говарда Хоукса, романах Элмора Леонарда, а также в жанре эксплойтейшн и картинах о боевых искусствах.

— Я просто думал, что будет по-настоящему круто сделать «Криминальное чтиво» в стиле такой детективной антологии, как «Черная маска»: один фильм из трех отдельных историй.

И его намерения были не рекламными, добавляет он, а чисто литературными — привнести в жанровое кино творческую свободу романного изложения.

— Писатели, — объясняет он, — обладают такой свободой, о которой режиссеры пока могут только мечтать.

Возможно, причина столь амбициозного замысла коренится в долгом вызревании фильма за рубежом (Тарантино прожил более года за пределами США, большей частью в Амстердаме, где написал первый пятисотстраничный черновик) или в сотрудничестве с Эйвери, который написал сценарий полнометражного фильма «Во власти ада», составивший вторую историю «Криминального чтива». А может быть, Тарантино просто надоело называться «парнем с пушкой». Как бы то ни было, в результате у него получился двухчасовой гангстерский фильм с самым зрелым, сложным и внятным сценарием из всех, написанных этим режиссером на сегодняшний день.

— Вы слышите здесь тот же голос, тот же юмор и ту же жестокость, что и в других моих сценариях, — говорит Тарантино, — но по существу это совсем другое кино, гораздо более выдержанная картина, в которой главную роль играет юмор.

Все это часть его неуемных амбиций не только снять фильм, «который я хочу видеть», но также бросить вызов американским кинодеятелям, которым, по его мнению, недостает воображения.

— Развелось столько фильмов, являющих собой просто кальки с уже виденных всеми картин: вот версия боевика, а вот — комедии, — говорит Тарантино. — Я хочу, чтобы в кино вернулось искусство повествования, которое сделало американский кинематограф лучшим в мире.

Он хочет не развлечь зрителя, а бросить ему вызов, — по этой причине, если верить ему, он и использует насилие столь

обильно.

— В жизни вы обычно не слышите тревожную музыку, когда вот-вот должно произойти что-нибудь ужасное, — говорит он. — В реальной жизни все не так. Чаще это происходит внезапно, типа, вы ждете автобуса на остановке, и вдруг люди начинают крушить друг друга бейсбольными битами. Вот и я пытаюсь разыгрывать нечто подобное в своих фильмах.

Вдохновленное всеми этими гениальными устремлениями, «Криминальное чтиво» с трудом получило рейтинг NC-17 из-за бесчисленных перестрелок, поножовщины и тем более памятной сцены садистского анального изнасилования, содержание которой поначалу вызывало тревогу даже у самих исполнителей.

— Я не был уверен, что смогу морально и этически поставить себя в один ряд с героями этого фильма, — говорит Траволта, играющий киллера-наркомана.

После разговоров с Тарантино, который «помог мне понять, что будет снимать преступления и наркотики отнюдь не в розовом свете», Траволта согласился участвовать в фильме.

Этот случай говорит о преследующей Тарантино неудовлетворенности тем, как другие воспринимают его картины. «Большинство возражений против моих фильмов, — говорит он, — высказывают люди, которые их даже не видели». Насилие в кино должно вызывать у зрителя более сильные ощущения, чем в реальности.

— Это не повседневные картины жестокости, с которыми мы сталкиваемся на каждом шагу, а разлитая в воздухе угроза насилия, от которой у зрителя сжимается сердце и стынет кровь в жилах.

По этой причине Тарантино все еще неравнодушен к «Прирожденным убийцам» — фильму о паре серийных убийц, сценарий к которому он писал несколько лет назад, назвав его «мрачной сатирической комедией» о насилии и славе. Изначально он планировал сам перенести «Убийц» на экран, но Оливер Стоун опередил его и полностью переписал сценарий.

Вопрос авторства, несомненно, терзает Тарантино, и это стало главной причиной переноса премьеры «Криминального чтива» с августа на октябрь.

— Я не хочу выходить к зрителю одновременно с «Прирожденными убийцами», — говорит он. — Не желаю, чтобы эти два фильма сравнивали. Оливер серьезно переработал мой сценарий, который был настолько же мрачен, насколько и весел. Мне нравится, когда зритель самостоятельно делает выводы, а Оливер Стоун непременно должен сам донести великую мысль, и, если хоть один зритель не ухватит ее, он считает это своим

промахом. Я предпочел бы, чтобы этот фильм вообще не выходил на экран, а мой сценарий остался нетронутым.

Однако соблюдение авторских прав отнюдь не является сильной стороной натуры самого Тарантино, который никогда не противился своей ученической привычке «воровать из любого увиденного фильма». Его почти энциклопедические познания в кино, идеальная память и доступ к любым видеоматериалам предоставляют в его распоряжение практически все богатство кинематографа.

Многие критики отметили сходство между «Бешеными псами» и «Операцией „Пелем-123“» Джозефа Сарджента и «Убийством» Стэнли Кубрика. Подобное стилистическое заимствование становится широко распространенным среди молодых режиссеров — таких, как Тарантино, Сэм Рэйми, Джоэл и Итан Коэны.

— У каждого поколения есть свои проклятия и благословения, — говорит Эйвери, который знает Тарантино уже более десяти лет. — Наше — это массмедиа.

Что касается Тарантино, то для него этот предмет выходит за теоретические рамки. Один киножурнал, рецензируя «Бешеных псов», уже обвинил его в заимствовании целых эпизодов, а также фабулы малоизвестного азиатского фильма 1987 года «Город в огне» режиссера Ринго Лама. Это обвинение Тарантино публично отверг в Каннах.

Задиристость Тарантино неудивительна, если принять во внимание тот факт, что по пути в Голливуд он больше дрался, чем учился. Тарантино родился в Ноксвилле, штат Теннесси, в 1963 году и был перевезен в Лос-Анджелес в возрасте двух лет после того, как его мать Конни Заступил (наполовину индианка, медсестра) развелась с его отцом.

— Я никогда не встречал моего настоящего отца, — холодно говорит Тарантино.

Они поселились в Торренсе, и Тарантино превратился в страстного киномана, посещая кинотеатры в сопровождении отчима-музыканта по нескольку раз в неделю. К восьми годам он пересмотрел уйму фильмов — от «Бемби» до «Познания плоти».

Неудивительно, что с самого начала он мечтал стать актером. Бедный, неуспевающий ученик бросил школу после девятого класса и пошел учиться актерскому ремеслу. И хотя в конце концов он набрался достаточно мастерства для того, чтобы сыграть роль двойника Элвиса в «Золотых девочках», а также исполнять эпизодические роли в собственных фильмах, Тарантино быстро понял, что его сильная сторона — сценарии, а его подлинные кумиры — режиссеры.

Стараясь создать яркий, захватывающий сценарий, способный привлечь внимание инвесторов, он сочинил «Настоящую любовь», «Прирожденных убийц» и «Бешеных псов», работая при этом «для поддержания штанов» в видеопрокатной лавке, мифологизированной нынче до статуса Видеоархива на Манхэттен-Бич.

Там он повстречался с Эйвери, обзавелся репутацией ходячей фильмотеки и самопровозглашенного «кинофрика», который знает все ракурсы камеры во всех фильмах Серджо Леоне, но которого не заботит регистрация собственного автомобиля. Стал уже легендой рассказ о том, как Тарантино провел десять дней в Лос-анджелесской окружной тюрьме за нарушения правил парковки и неуплату 7000 долларов штрафа. Там ему представилась прекрасная возможность расширить свой писательский лексикон.

— Квентин был так малообразован, что, по-моему, не умел даже писать — он все печатал на машинке. Но никто не мог сравниться с ним, когда дело доходило до знания кинематографа, — вспоминает Деннис Хамберт, совладелец Видеоархива.

Проработав пять лет, Тарантино покидает архив и поступает на работу в небольшую голливудскую кинокомпанию «Сине-Тел». Здесь он заканчивает сценарий «Бешеных псов» и, что гораздо важнее, встречает Бендера — актера и начинающего продюсера. Благодаря контактам Бендера сценарий дошел до Харви Кейтеля, имевшего опыт работы в подобных начинаниях. После согласия Кейтеля на участие в фильме (у него есть эпизодическая роль и в «Криминальном чтиве») Бендер сумел увеличить бюджет дебютного проекта Тарантино до полутора миллионов долларов.

Сегодня Тарантино зарабатывает почти такие же деньги как режиссер. И хотя он живет в относительно скромной квартирке («Я люблю это место, — говорит он, оправдываясь, — оно напоминает мне жилье в Париже») и водит всего лишь малолитражку «гео-метро», купленную на гонорар за «Настоящую любовь», он все-таки уже обзавелся некоторыми внешними атрибутами благополучия.

Сейчас у него есть домработница и он более свободен в удовлетворении своей ненасытной жажды книг и видео. Он разъезжает по миру, и не только на кинофестивали, где демонстрируются его работы, но и для удовольствия: таков, например, его четырехдневный вояж по Ирландии этим летом с Суини, с которой у него, по утверждению обоих, не роман, а просто дружба.

— Квентин говорит, что чувствует себя как персонаж из

фильма Мерчанта и Айвори[11], — говорит актриса. — Думаю, у него открылись глаза на то, что он может вести другой образ жизни.

Самое главное, пожалуй, то, что Тарантино не планирует пока никаких новых работ. После съемок небольшой новеллы для «Четырех комнат» — фильма, продюсируемого «Мирамаксом» и включающего также работы его друзей Эллисон Андерс и Алекса Рокуэлла, — он планирует провести год относительно спокойно, катаясь на своем горном велосипеде, снимаясь в работах коллег и ожидая, когда созреет идея какой-нибудь новой картины.

— Самая нездоровая вещь в занятиях режиссурой — это отсутствия времени на личную жизнь, — говорит Тарантино. — Сейчас я хочу основательно поостыть, может быть месяцев на семь, — никаких мыслей о новом фильме.

А пока его можно будет увидеть в эпизодических ролях в двух малобюджетных фильмах «Спи со мной» и «Дестини включает радио», съемки которых начнутся осенью.

— У меня самая крутая роль, — говорит он в равной степени о жизни и о работе, — я вершу Судьбу[12].

Квентин Тарантино, насилие и затейливый юмор
Дэвид Уайльд / 1994

«Криминальным чтивом» Квентин Тарантино доказал, что он не режиссер одного фильма, а настоящий виртуоз киножестокости, чьи работы являют человечеству легированный сплав комиксов, фильмов категории «Б» и криминальных романов. Дэвид Уайльд интервьюирует главного терминатора цензуры в кино.

У маэстро киножестокости Квентина Тарантино есть мать. И она видела «Бешеных псов» — фильм об ограблении, побивший рекорды кинематографической кровавости благодаря десятиминутной сцене отрезания уха опасной бритвой и сделавший ее сына — писателя, режиссера и лицедея — культовой личностью.

— Это любимый фильм моей мамы, — говорит тридцатиоднолетний Тарантино, недоучившийся в школе служащий видеопроката, в одночасье ставший *auteur du jour*[13].

Мама, наверное, изучила и «Криминальное чтиво» — претенциозную, изобилующую черным юмором криминальную антологию лос-анджелесской «романтики низов», завоевавшую «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах, открывшую престижный Нью-Йоркский кинофестиваль и сделавшую ее чадо одним из номинантов на «Оскар» в следующем году. И этот фильм с перестрелками, поножовщиной, мужеложством и сценой почти летальной героиновой передозировки тоже, видимо, пришелся маме по душе. В отличие от голливудских апартаментов холостяка.

— Как-то это не совсем в моем вкусе, — говорит она со смехом.

Жилище Тарантино на Холмах трудно назвать обиталищем напористого представителя «поколения Х», стоящего на пороге открытия собственного киножанра. Скорее эта уютная, нет, захламленная берлога смотрится как настоящая поп-культурная Валгалла. Вокруг постеры фильмов, телевизоры, видеомагнитофоны, лазерные диски, альбомы, фан-журналы, книги и различные киноартефакты. Среди его реликвий, включающих опасную бритву из «Бешеных псов», — как живая, леденящая кровь голова дивы фильмов категории «Б» Барбары Стил, коробка с настоящей техасской бензопилой, тесак Зорро, подаренный ему Дженнифер Билс, кукла Роберта Бона, упаковки

с дюжинами пепси-колы и, наверное, самая впечатляющая в мире коллекция фильмов и настольных игр.

— Я собирал все это барахло годами, — говорит Тарантино, одетый сегодня в футболку с надписью «Racer X». — В конце концов я решил, что надо начать собирать что-нибудь новенькое. Сначала я остановился на упаковках из-под ланча, но это просто разорение. Они — мать их! — слишком дорогие. И так же, как и куклы, быстро надоедают! Поэтому я начал собирать настольные игры.

Он с гордостью показывает свою коллекцию, разложенную по жанрам. «Придурков из Хаззарда» он представляет как особо выдающуюся игру. Затем идут два его наиболее впечатляющих приобретения — «Рассвет мертвецов» и «Вселенная», которую он объявляет «максимально возможным приближением к гипотетической игре по мотивам кубриковской „Космической одиссеи“». У него есть также игра «Взвод», по поводу которой он шутит: «Я действительно очень хотел бы сыграть с Оливером». Стоун, само собой, был бы очень счастлив принять такое предложение. В спальне доминирует коллекция видео — от классики арт-хауса до «Убийственного выводка мамаши Баркер», не говоря уж об изрядном количестве самого махрового блэксплойтейшна.

Нельзя не заметить и явного поклонения Джону Траволте: на каминной полке кассеты с его фильмами. Ясно, что, снимая «Криминальное чтиво», Тарантино получил немало удовольствия от работы с Траволтой (он же Винни Барбарино — главный герой одного из любимейших у Тарантино телесериалов 70-х «С возвращением, Коттер»). Выдающиеся исполнительские качества актера были востребованы в роли бандита, отчаянного плясуна и наркомана Винсента Веги. Тарантино будет часами муссировать «абсолютно гениальную» игру Траволты тринадцать лет назад в фильме Брайана Де Пальмы «Прокол».

— Джон настоящий миляга, мы стали друзьями, — говорит он. — Я просто дал ему одну из тех ролей, которые он исполнял и раньше. Но узнавая его ближе, я стал понимать, почему он затем соглашался на всякую лабуду типа «Смотрите, кто говорит». Потому что тамошние персонажи очень похожи на него самого в жизни — обаятельные недотепы.

Траволта тоже был очарован.

— Я уже двадцать лет в этом бизнесе, но никто так не дурачится на съемках, как Тарантино, — говорит он. — И это заразительно. Ты думаешь: если этот парень может позволить себе такое, то чем я хуже? Квентин очень хорошо знает, что делает. Он полностью отдается фильму, и энергия этой отдачи

исключительна. Его готовность воспринимать и критику, и восхищение и при этом не замыкаться на самом себе просто обезоруживают. Я завидую ему. В нем нет страха.

Что же Траволта вынес из высокой оценки Тарантино его прошлых работ?

— Как можно не отозваться на это? — говорит Траволта. — Мне было ясно сказано, что́ я значил для него в юности и что символизировал — в некоторых ролях — для всего его поколения. — Траволта хихикает и добавляет: — Я обнаружил, что Квентин воображает, будто мною интересуется куча людей, но на самом деле только сейчас можно сказать, что это так.

Все эти взаимные восхваления невольно вызывают вопрос: упоминал ли когда-нибудь Тарантино о своем восхищении талантом Траволты до того, как пригласил его на роль?

— Нет, — говорит Тарантино. — Но я носил с собой куклу Винни Барбарино, чтобы он мог поставить на ней свой автограф.

Успех «Криминального чтива» сладок для Тарантино. Еще не так давно самым большим, на что мог рассчитывать этот неуемный честолюбец, была роль двойника Элвиса в эпизоде «Золотых девочек». Впервые он был по-настоящему замечен как режиссер «Бешеных псов» — фильма об ограблении без самого ограбления, а годом позже — как автор сценария фильма «Настоящая любовь» Тони Скотта. А совсем недавно Тарантино оказался в центре внимания кинематографической общественности как сценарист, скажем так, участвовавший в создании фильма Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы», вызвавшего бурные споры. Попутно он нашел время помочь приятельнице Джулии Суини (она снялась в эпизодической роли в «Криминальном чтиве») с фильмом «Это Пат».

Но, несмотря на такую бурную деятельность, Тарантино нельзя отнести к разряду обычных голливудских карьеристов. Необычайно уверенный в себе и непосредственный, он по-прежнему остается азартным любителем кино с чрезвычайно чуткими и разносторонними пристрастиями. Этот парень одновременно любит провальный фильм Кевина Костнера «Уайатт Эрп» и восторгается «Спасателями Малибу», в связи с которыми всегда рад порассуждать об огромном творческом потенциале Дэвида Хассельхоффа. Он также является редким и отважным ценителем фильма «Смотрите, кто еще говорит», который, по его квалифицированному мнению, является непревзойденной вершиной всей трилогии с участием Траволты.

Свой статус гурмана от поп-культуры Тарантино подкрепляет собственным исполнительским мастерством. В «Бешеных псах» запоминается его эффектное появление в роли Мистера

Коричневого, взахлеб спорящего с Мистером Розовым (Стив Бушеми) над смыслом песни Мадонны «Как девственница». Мистер Коричневый настаивает на том, что это песня о большом члене, в то время как Мистер Розовый полагает, что речь здесь идет о большой любви. Ее Пергидрольное Величество уладила этот вопрос.

— Мадонне очень понравился фильм, но она сказала, что я не прав, — говорит Тарантино. — Она подписала мне альбом «Erotica»: «Дорогой Квентин, это о любви, а не о члене. Мадонна».

В фильме «Спи со мной» Тарантино затмил всех в эпизоде, где он в роли завсегдатая вечеринок раскрывает всем глаза на гомосексуальный подтекст картины «Лучший стрелок».

Даже на кухне Тарантино — с ее явной приверженностью к фаст-фуду, о чем свидетельствует огромная коробка «Кап-н-Кранч», — веет атмосферой радостного инфантилизма. Но после нескольких лет заурядной жизни в Голливуде Тарантино утвердился как состоявшийся и востребованный талант. И все же не так давно он работал в видеопрокате на Манхэттен-Бич.

— Люди спрашивают меня, посещал ли я какую-нибудь киношколу, — говорит он. — А я отвечаю им — нет, я посещал кинотеатры.

Образ служащего, роль которого исполнил Кристиан Слейтер в «Настоящей любви», был основан на впечатлениях тех дней, когда Тарантино жил и работал неподалеку от Лос-анджелесского аэропорта.

— Весь день напролет он только и видит, что снующих туда-сюда людей, — говорит Тарантино. — А сам никуда не ходит. Я больше не такой. У этого парня никогда не было девушки, он совсем неискушен и очень наивен. В жизни у него сплошные огорчения.

Режиссер Тони Скотт (он же снимал и «Лучшего стрелка») сделал очень жесткий, но вместе с тем и романтичный фильм.

— Тони сделал великолепную вещь, — говорит он с восхищением. — Кино вышло на самом деле крутое. Мне, конечно, было как-то странновато поначалу — все равно что смотреть на большом экране полнометражный фильм, основанный на твоих домашних киноматериалах.

Восхищение — едва ли подходящее слово, чтобы описать чувства, испытываемые им по отношению к «Прирожденным убийцам», сценарий которых был полностью переработан Оливером Стоуном и его помощниками. Тарантино потребовал вычеркнуть свое имя из титров, оставив только упоминание о себе как об авторе сюжета. На вопрос, видел ли он этот фильм, Тарантино отвечает не сразу.

— Нет, — говорит он после долгой паузы.

Со слов Тарантино, он был приглашен на предварительный просмотр «Убийц», но отказался, сказав, что посмотрит их в кинотеатре. На вопрос почему, он отвечает:

— Ну, это не мое, там ничего моего не осталось. Думаю, все хорошо знают, что я отошел от этого фильма. Думаю, что в титрах меня почти не будет, — тем лучше, с меня взятки гладки. Если вам понравится фильм, это Оливер, если нет — тоже Оливер.

Фактически американская премьера «Криминального чтива» — фильма, который гораздо ближе сердцу Тарантино, — была перенесена на более поздний срок самим режиссером, Лоуренсом Бендером и студией «Мирамакс» отчасти для того, чтобы дистанцироваться от «Убийц».

— Сначала мы собирались выйти на экраны в августе, и я даже хотел — мать его! — чтобы фильмы пошли в один и тот же день. Но потом передумал. Я не хотел видеть все эти сдвоенные обзоры в «Роллинг стоун», «Тайм» и «Ньюсуике». Ну, вы понимаете: фото из него, а рядом фото из «Чтива». Мы были бы повязаны навечно.

Первоначально «Криминальное чтиво» было пятисотстраничным черновиком.

— Когда я писал «Криминальное чтиво», самой странной вещью было то, что я знал: написанное будет поставлено, — говорит Тарантино. — От этого вовсе не становится легче. Если то, что я пишу, будет снято, значит, оно должно того заслуживать. Это действует как сильное увеличительное стекло.

Да, Тарантино хватил через край с мудреным сюжетом «Чтива», который он очень скоро стал называть «антологией из жизни бродячих шалопаев». Он говорит, что на сценарий повлияло творчество Дж. Д. Сэлинджера:

— Его рассказы о семье Глассов складываются в одну большую историю. Это послужило мне примером.

Некоторые знакомые предупреждали Тарантино, что после «Бешеных псов» у него могут возникнуть трудности.

— Келли Коури, написавшая сценарий к «Тельме и Луизе», и Ричард Ла Гравенезе, автор сценария «Короля-рыбака», говорили мне, что у меня будут проблемы, — вспоминает он. — К счастью, проблемы оказались не очень сложными.

Отказ «Трайстар» от «Криминального чтива» сослужил картине добрую службу: проект подхватила кинокомпания «Мирамакс», и поставленный всего за восемь миллионов фильм начал приносить прибыль уже на стадии предпродаж.

— Я с удовольствием снимал «Чтиво», потому что к этому времени уже понимал, что делаю, — рассказывает Тарантино. —

Когда мы делали «Псов», нас с Лоуренсом веселило, что мы были самыми неопытными парнями на съемочной площадке.

Состав исполнителей восхищает Тарантино, включая Харви Кейтеля, сыгравшего в одном эпизоде с Тарантино Волка — находчивого, все улаживающего «спасителя». Символическая роль, если вспомнить, как он посодействовал Тарантино, согласившись стать бешеным псом.

Странно слышать от Тарантино, что самое трудное после «Чтива» — это назойливое внимание.

— Большинство молодых режиссеров даже после небольшого успеха становятся телефонными наркоманами, — говорит он с некоторой брезгливостью. — Они только и делают, что разговаривают по телефону. Моя позиция такова: по барабану все эти звонки, забудь про все эти встречи, дело надо делать! Для восьмидесяти процентов звонящих вам звонить по телефону весь день — это их работа. Но это не моя работа.

В солнечный голливудский день Квентин Тарантино находится в привычном для него месте — в кино. Совсем недавно съемки сменялись просмотром отснятого материала. Но сегодня не тот день. Сегодня он приглашен на просмотр «Сумасшедшей любви» в Лос-анджелесский окружной музей искусств.

— Думаю, большинство собравшихся здесь видели этот фильм, когда он только вышел в тридцать пятом, — говорит Тарантино.

«Сумасшедшая любовь», впоследствии переименованная в «Руки Орлака», — очаровательно извращенный фильм Карла Фройнда с участием Питера Лорре, сыгравшего в нем сумасшедшего хирурга, который, будучи движим любовью, собирается сделать крайне отвратительную операцию. Тарантино наконец морально подготовился к просмотру. Так уж сложилось, что он еще не видел этого фильма, но наслышан о нем достаточно.

— Режиссер был оператором «Метрополиса», — вдохновенно объясняет он. — Паулина Кейл в своем знаменитом эссе «Воспитание Кейна» утверждает, что оператор Грегг Толанд впервые опробовал здесь те приемы, которые успешно применил потом в «Гражданине Кейне».

В меркнущем свете зала он откидывается на спинку кресла и улыбается.

После фильма Тарантино выходит на залитую солнцем улицу Лос-Анджелеса. Во время ланча в кафе, обставленном как пакгауз «Бешеных псов», его спрашивают, не странно ли ему выходить с кинопросмотра в середине чудесного дня.

— Вовсе нет, — отвечает он. — Я хожу в кино, когда захочу. Я

дал много интервью людям, которые интересовались, как я провожу свой день. Думаю, они ждали, что я приглашу их на верховую прогулку или что-нибудь в этом духе. Но не на того напали. Я просто хожу в кино, иногда по нескольку раз в день, и смотрю телевизор с друзьями. Иногда захаживаю в кафе. И работаю. Вот и все, что я делаю.

Так было всегда. Подобный образ жизни Тарантино сложился на берегу Южного залива Лос-Анджелеса в окрестностях Международного аэропорта. Его родители уже разошлись к тому времени, когда двухлетний Квентин и его мать Конни отправились из Ноксвилла на запад. По воспоминаниям Конни, которая потом снова вышла замуж, Квентин уже тогда проявлял ненасытный аппетит к фильмам.

— Некоторые считают меня чересчур снисходительной матерью, — говорит она. — Я всегда брала Квентина с собой в кино. И никогда не проверяла его вещи.

Очень скоро комната юного писателя стала напоминать его теперешние апартаменты.

— В остальной части дома я держала его в узде, — говорит Конни смеясь.

— Мать работала не покладая рук, чтобы обеспечить мне достойное жилье, — вспоминает Тарантино. — Мы жили в Харбор-Сити, это почти как средний класс.

Конни же утверждает, что они принадлежали скорее к верхушке среднего класса.

— Даже если это не устраивает тех, кто хотел бы рассказывать сказки: мол, из грязи да в князи. Правда, — добавляет она, — с ранних лет Квентина тянуло в неблагополучные края.

Влекло его, без сомнения, кино.

Юный Квентин, который, по общему мнению — и его, и матери, — ненавидел школу, нашел себе пристанище.

— Понимаете, Харбор-Сити расположен между благополучным Торренсом и не совсем безупречным Карсоном. Я проводил много времени в Карсоне, так как там был двухзальный кинотеатр, где показывали все фильмы с кунфу и комедии вроде «Фургона». Впервые встретив Дэнни ДеВито, я сказал: «О, Дэнни, я видел вас в „Фургоне“ и „Болельщицах“». Еще там был открытый кинотеатр «Дель-Амо», где крутили весь Голливуд, туда я тоже ходил. Жизнь моя в основном протекала в кино… Я смотрел и коммерческие, и артхаусные ленты, мне нравились и те и другие. Они и определили мою эстетику. Это не значит, что я какой-нибудь претенциозный самовлюбленный гусь. Студии больше всего боятся, что фильм будет неинтересным. Мой

материал может быть необычным, но не эзотерическим. Я никогда не писал о пастухах, созерцающих Бога и жизнь.

Уже подростком Тарантино начал профессионально работать в кино, рассаживая зрителей в зале порнографического кинотеатра «Киска» в Торренсе. Тогда же он написал свой первый сценарий под названием «Капитан Пушистый Персик и бандит Килька». В двадцать два года — примерно когда он начал снимать свой так и не законченный фильм «День рождения моего лучшего друга», — у него была уже гораздо более благодарная и интеллектуальная работа: должность продавца в Видеоархиве — сравнительно небольшом видеопрокатном салоне, который Тарантино с гордостью называл «лучшим видеохранилищем в Лос-Анджелесе». Там он встретил Роджера Эйвери, тоже работавшего продавцом, единомышленника, чей режиссерский дебют «Убить Зои» недавно спродюсировал.

— Сегодня Видеоархив — это ответ Лос-Анджелеса французскому «Кайе дю синема», — смеется Тарантино. — У Уильяма Морриса агентам скоро будут говорить: «Гляньте-ка, что происходит в этом видеопрокате»… Я практически жил там в течение нескольких лет, — продолжает он. — Мы заканчивали работу, запирали лавочку и всю ночь напролет смотрели фильмы. Иногда мы с Роджером и нашим общим другом Скоттом делили новые поступления на части, чтобы успеть все отсмотреть. Мы брали все, чего бы это нам ни стоило, а потом пускали обратно в дело.

— Квентин всегда был изрядным болтуном, — вспоминает Эйвери. — Разница лишь в том, что сейчас все его слушают.

Поначалу между ними были некоторые трения.

— Мы немного соперничали в том, кто больше знает о кино, — говорит Эйвери. — В конце концов мы поняли, что, хотя мы разные люди, вкусы у нас одинаковые. Это была судьба.

Эйвери, внесший свой вклад и в сценарий «Криминального чтива», рассматривает себя и Тарантино как участников движения «от видеопроката к экрану».

— Киношколы стали совершенно закрытыми заведениями, — говорит Эйвери. — Но есть целая генерация режиссеров, вышедших из видеопроката. Сегодня все имеют доступ к тысячам фильмов.

Неудивительно, что некоторые правоверные критики называют работы Тарантино вторичными. Они обвиняют «Бешеных псов» в наглом заимствовании из кинофильмов прежних лет, в частности из «Убийства» Кубрика.

— В основном критика была благосклонна ко мне, — говорит Тарантино, до сих пор сожалея о том, что нью-йоркская

критикесса Паулина Кейл («мое самое большое откровение, мой Кингсфилд») ушла из профессии незадолго до выхода «Бешеных псов». — Но несколько критиков сказали с иронией, что «Бешеные псы» напоминают пособие по кино, что это скорее фильм о кино, чем о случае из жизни. Я не согласен. Думаю, одна из сильных сторон этого фильма — достоверность. Он знакомит вас с криминалом. Но мне нравится мысль, что в моих фильмах много заимствованных кинонаходок. Многие режиссеры, которых я люблю, поступали так. — Неожиданно лицо Тарантино искажает дикий оскал. — Дело в том, что кадров, которые я действительно своровал, никто еще не заметил… Когда вы делаете фильмы, вы стоите на построенном раньше фундаменте и можете как угодно его использовать. Я комбинирую фильм о кино с обычным фильмом. Я хочу делать фильмы о кино с вплетениями из реальной жизни.

Результатом художественной жестокости, которой отмечены вышедшие до сих пор фильмы Тарантино, стала репутация — как и у его предшественника Пекинпы — поэта насилия. Зрители, вероятно, помнят сцену отрезания уха в «Бешеных псах», разыгранную под зажигательные переливы классики 70-х — песню «Stuck in the Middle with You» группы *Stealers Wheel*.

— Меня никогда не волновало, что зрители уходят, — говорит Тарантино. — Это значит только одно: эпизод работает. Зайдите в любой видеопрокат — девять из десяти боевиков гораздо кровавей моих фильмов. Но мне неинтересно заниматься мультипликацией. Мне интересно изображать настоящее насилие.

Когда Тарантино показывал этот фильм на фестивале фильмов ужасов в Испании («Бешеные псы» стояли в программе после сплаттер-фильма Питера Джексона «Живая мертвечина»), он думал, что обретет здесь зрителя, который не брезгует садизмом.

— Так вот, с просмотра ушло человек пятнадцать, включая Уэса Крейвена [культового мастера ужаса] и Рика Бейкера [художника по спецэффектам в фильмах ужасов], — сообщает Тарантино. — Уэс Крейвен — парень, который поставил «Последний дом слева», господи боже мой, уходит с моего фильма! Стюарт Гордон, парень, который сделал «Реаниматора», член жюри, — и тот схватился за голову. Это была истерика.

Потом Тарантино бегал к Бейкеру, который сказал ему:

— Квентин, я ушел с твоего фильма, но я хочу, чтобы ты воспринял это как комплимент. Понимаешь, я занимаюсь фантастикой. Оборотней и вампиров не существует. А ты занимаешься самым настоящим насилием, с которым я не хочу иметь ничего общего.

«Криминальное чтиво» тоже не страдает нехваткой крутых сцен, достаточно вспомнить незабываемый эпизод изощренного садистского гомосексуального изнасилования.

— Так ведь и в «Избавлении» есть то же самое, — говорит Тарантино. — А эти три анальные сцены в «Я — американец»? Да они уделают кого хочешь в этой категории!

Как выяснилось, никому не удалось уделать «Криминальное чтиво» в Каннах. Присуждение «Золотой пальмовой ветви» удивило многих, но только не Тарантино.

— Я думал, что это торжество равных возможностей, — улыбается он. — В принципе никто не знал нашего фильма, и вдруг — бац! Все равно что люди, которые понятия не имеют, что такое эта «Пальмовая ветвь», вдруг узнают, что выиграли ее. Прямо как фильм «Секс, ложь и видео», который тоже неизвестно откуда взялся. После Канн я поехал в Париж передохнуть. Скажу вам по дружбе: если вы получили «Пальмовую ветвь», не заезжайте в Париж на отдых. Канны — это их «Оскар», поэтому к вам постоянно подходят и достают вопросами: «Вы тот американец, который взял главный приз в Каннах?»

Сегодня Тарантино, у которого в данный момент нет подруги и который, похоже, отказался от своей привычки завязывать романы с актрисами, занятыми в его фильмах, говорит, что хочет сделать перерыв.

— Я должен немного пожить человеческой жизнью, — утверждает он.

Однако при его пристрастии к кино отдых вряд ли затянется. Впереди у него — роль Джимми Дестини в фильме режиссера Джека Барара «Дестини включает радио». После этого он будет снимать один из эпизодов антологии «Четыре комнаты», в которой также участвуют режиссеры Эллисон Андерс, Александр Рокуэлл и Роберт Родригес.

Тарантино, заслуживший слова благодарности Курта Кобейна на вкладке к альбому «In Utero», судя по всему, вот-вот превратится в кинематографическую икону. Однако его мать, из уважения к сыну бойкотирующая «Прирожденных убийц», говорит, что успех еще не испортил его.

— Нет, я не заметила в нем никаких перемен. Он по-прежнему уверен в себе.

Что касается долгосрочной перспективы, Тарантино говорит, что хочет просто следовать тем же опасным путем который сам для себя избрал.

— Насчет карьеры в Голливуде, похоже, есть только две дороги, — говорит он, откинувшись на спинку кресла в своих апартаментах. — Или будь студийной ломовой лошадью, или

независимым художником. Обе дороги одинаково опасны. Никто не хочет превращаться в ломовую лошадь. Но и путь свободного художника тоже незавиден, потому что вас забывают и вы постепенно исчезаете из виду. Но есть, я думаю, и другая дорога: когда бюджет вашего фильма зависит от самого фильма, который вы хотите сделать, и от того, станет ли его кто-нибудь смотреть. Все, что я могу сделать, — оставаться на этом пути.

Любимые фильмы вундеркинда

«Рио-Браво» (1959) Режиссер: Говард Хоукс В ролях: Джон Уэйн, Дин Мартин «Когда у меня всерьез с какой-нибудь девушкой, я показываю ей „Рио-Браво“, и лучше — мать ее! — чтобы ей это понравилось».

«Таксист» (1976) Режиссер: Мартин Скорсезе В ролях: Роберт Де Ниро, Джоди Фостер Скорсезевская классика, предопределившая пристрастие Тарантино к насилию.

«Прокол» (1981) Режиссер: Брайан Де Пальма В ролях: Джон Траволта, Нэнси Аллен Де Пальма, вероятно, один из любимейших режиссеров Тарантино (он называет его «Превратности войны» «своим любимым фильмом о войне»). До «Криминального чтива» в этом фильме была лучшая роль Джона Траволты.

«Эббот и Костелло встречают Франкенштейна» (1948) Режиссер: Чарльз Т. Бартон В ролях: Бад Эббот, Луи Костелло, Бела Лугоши «Когда я был ребенком, это было мое любимое кино. Сейчас не делают таких комедий. Страшные части по-настоящему страшны, а смешные — смешны. Франкенштейн на самом деле убивает людей».

«Большая среда» (1978) Режиссер: Джон Милиус В ролях: Ян-Майкл Винсент, Гэри Бьюзи «Я не люблю серферов с детства. Я рос в окружении серферов и всегда считал их слюнтяями. Мне очень понравился этот фильм. Серферы его не заслуживают».

«Куда залетают только орлы» (1969) Режиссер: Брайан Дж. Хаттон В ролях: Ричард Бартон, Клинт Иствуд «Это мое особо любимое кино из разряда „парни в деле“. Я собираюсь когда-нибудь снять что-то в этом духе».

«Фанданго» (1985) Режиссер: Кевин Рейнольдс В ролях: Кевин

Костнер, Джад Нельсон «Кевин Рейнольдс собирается стать Стэнли Кубриком десятилетия. „Фанданго“ — лучший режиссерский дебют в истории кино. Я смотрел „Фанданго“ пять раз в кинотеатре, а он показывался всего одну неделю, — вот так!»

«На последнем дыхании» (1983) Режиссер: Джим Макбрайд В главной роли: Ричард Гир «Вот кино, которое удовлетворяет все мои пристрастия — к комиксам, рокабилли и кинематографу».

«Дни грома» (1990) Режиссер: Тони Скотт В ролях: Том Круз, Николь Кидман «Это как фильм Серджо Леоне с автомобилями».

«Раскаты грома» (1977) Режиссер: Джон Флинн В ролях: Уильям Дивейн, Томми Ли Джонс «Большинство фильмов разочаровывает вас, а этот продирает до костей, как „Нирвана“».

Целлулоидные герои
Крис Уилман / 1995

В 1994 году, казалось, у вас был только один выбор — или «Форрест Гамп», или «Криминальное чтиво», так же как когда-то выбор стоял между «Битлз» и «Стоунз». Это была лакмусовая бумажка, с помощью которой определялось, к чему вы более склонны — к пороку или красоте.

И именно эти две картины прежде всех других захватили воображение взрослой Америки в прошлом году. Поскольку обе покушались на одни и те же ключевые категории «Оскара», несложно было организовать своеобразное моральное соревнование — триумф тупой добродетели «Гампа» против торжества затейливой порочности «Чтива».

Их режиссеров — Роберта Земекиса и Квентина Тарантино — не так просто противопоставить. Может выясниться, что у их фильмов немало не только противоположного, но и общего: неимоверное количество иронии; неожиданные, шокирующие переходы от комедии к трагедии и обратно; неподдельная достоверность и доверительность диалогов, ритм реальной жизни, но также — предельная искушенность в тех приемах, которые накопил кинематограф за свою вековую историю.

С такими надеждами «Таймс» попросил Тарантино и Земекиса — режиссеров и подлинных киноманов — прийти и порасспрашивать друг друга о кинематографе. Они с радостью согласились. И в один жаркий полдень Тарантино появился в офисе Земекиса с бутылкой шампанского в ведерке со льдом. Земекис предложил суси. (Никакого шоколада или гамбургеров «Больших с сыром» не было и в помине).

Не так давно тридцатидвухлетний Тарантино был рядовым юным фанатом сорокадвухлетнего Земекиса — и до сих пор очаровательно изображает это. Земекис очень тактично реагировал на этот пиетет свежеиспеченного кандидата-конкурента на «Оскар» в его адрес. Но в первую очередь публикуемая ниже беседа показывает, что у этих парней есть некоторые общие привязанности и они, по выражению Паулины Кейл, сами не свои от кино.

Разговор Земекиса и Тарантино начался с обычных «каковы ваши планы на будущее». Тарантино сказал, что планирует выступить исполнительным продюсером на картине, которую будет снимать Роберт Родригес по одному старому сценарию

Тарантино — фильм про вампиров под названием «От заката до рассвета». Неожиданно выяснилось, что у Земекиса тоже есть старые кровопийцы, с которых он собирается стряхнуть пыль.

РОБЕРТ ЗЕМЕКИС: Как ни странно, сейчас пошел в дело самый первый сценарий, который я написал с Бобом Гейлом. И это фильм о вампирах «Кровавый бордель».

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Не может быть! Серьезно?

РЗ: Да, мы делаем его как серию «Баек из склепа».

КТ: А что, Брайан Де Пальма использовал ваше название? Было ли это оммажем вам в «Проколе»? Это тот фильм, где Джон Траволта играет звукооператора[14].

РЗ: Это не было оммажем — он своровал его. (*Удивленно*). А что, ты замечаешь все второстепенные детали в фильме или просто смотришь столько раз, что…

КТ: Я всегда замечаю такие вещи. И я смотрю все по тысяче раз. Но «Кровавый бордель» действительно из ряда вон. Если бы я даже посмотрел его один раз, я бы такое запомнил. Я всегда обращаю внимание, когда в фильмах встречаются названия несуществующих картин. Потому что все они очень диковинны, они никогда не похожи на реальные названия.

Я думал, что одним из первых моих достижений в этом плане была «Настоящая любовь». Вьетнамский фильм, продюсируемый там кокаиновым дилером, назывался «Домой в цинковом гробу». И я подумал: это круто! Надо сходить посмотреть!

РЗ: Я не смог бы составить список любимых фильмов.

КТ: Я назову сейчас три моих самых-самых. Первый — «Рио-Браво».

РЗ: Мне нравится этот фильм.

КТ: А я перед ним просто преклоняюсь. А еще «Таксист» и «Прокол» Брайана Де Пальмы, о которых мы только что говорили.

РЗ: Серьезно?

КТ: Да, мне на самом деле очень, очень нравится «Прокол». Де Пальма — один из моих самых любимых режиссеров. Думаю, это его лучший фильм. И вот что самое смешное: Де Пальма же начал снимать «Принц города» с Траволтой. А потом фильм у него отобрали и передали Сидни Люмету. И в середине «Прокола» есть этот шикарный эпизод, когда вы узнаете, что, прежде чем стать звукооператором, Траволта расставлял «жучки» для комитета по борьбе с коррупцией в полиции, и там идет флэшбэк, буквально на несколько секунд, — как будто Де Пальма сумел-таки задействовать материал, который готовил для «Принца города»! Но я всегда говорил, что один из моих любимейших фильмов семидесятых — «Подержанные автомобили» [Этот фильм Земекиса на самом деле вышел в 1980 году].

РЗ: Серьезно? Ты видел его, когда он вышел на экраны?

КТ: Я смотрел его в автомобильном кинотеатре под открытым небом. Он меня восхитил. Это моя самая любимая комедия за последние двадцать лет. И когда я говорю это, нужно понимать: если ты работаешь в видеопрокате и у тебя есть любимая комедия, значит, ты этот фильм действительно знаешь.

Мы всегда включали «Подержанные автомобили» и смотрели этот фильм во время работы. Это как слушать какой-нибудь музыкальный альбом. Мы знали наизусть каждую строчку любого диалога этой комедии. Они вошли в нашу обиходную речь. И в подходящий момент мы блистали ими: «Ну и что ты хочешь? Надеть на этих ребят роликовые коньки?» (*Смеется*).

РЗ: Знаешь, должен сказать, что из всех фильмов, которые я сделал, этот заслужил комплиментов больше всех. А когда он вышел на экраны, я был очень расстроен из-за того, что его показали менее чем в половине кинотеатров страны.

КТ: Да, до появления видео все было по-другому. Сейчас даже не такие замечательные фильмы доходят до всех зрителей, пусть хоть пять лет спустя. Я всегда думал, что если бы продолжение «Бакару Банзай» появилось через пять или более лет после первой премьеры, оно было бы гораздо успешнее, потому что к тому времени бóльшая часть Америки знала бы, кто такой этот Бакару Банзай!

У меня была теория о том, что произойдет с «Криминальным чтивом». «Бешеные псы» имели успех за океаном, и люди много говорили о них, однако в Америке их ждала участь артхаусных фильмов. Но когда «Настоящая любовь» с успехом пошла в кинотеатрах, я подумал: «Господи, а я полагал, что все, что я делаю, не для большой аудитории».

В случае «Криминального чтива» я знал, что мы вернем наши деньги и получим одобрение за рубежом, но я надеялся и на то, что к этому времени все, кому хоть немного интересны мои работы, уже посмотрели «Бешеных псов» на видео (прошло уже три года после выхода фильма в кинотеатрах). Я надеялся, что сборы «Бешеных псов» в кинопрокате не совсем корректно отражают теперешнее внимание зрительской аудитории к этой картине.

РЗ: Съемки одновременно для большого и малого экранов постоянно связаны у меня со всевозможными стилистическими неувязками. Поэтому я в основном снимаю для большого экрана. Я вообще с трудом воспринимаю материал на видеолентах. Я могу смотреть только лазерные диски. Потому что, смотря видеокассету, я не могу смириться…

КТ: С обрезанием краев?

РЗ: И просто с качеством изображения.

КТ: Меня это тоже гнетет. За исключением тех случаев, когда я смотрю старый развлекательный фильм, потому что когда я смотрел его в кинотеатре, там стоял кинопроектор с одной лампой, а на экране зияла большая дыра. (*Смеется*).

РЗ: Но у тебя не каталась опорожненная бутылка вина под сиденьем.

КТ: Нет, этого не было. И публика не кричала: «Ну! Дай ему еще! Оторви ему голову!» Однако, несмотря на мое почти набожное поклонение большому экрану, после того как на премьере моего первого фильма нерадивые киномеханики испортили копию, я по-настоящему оценил лазерные диски. Это, пожалуй, единственная вещь, где работают переходы между частями, хорошая печать и цветопередача. Это гарантирует нормальный просмотр.

РЗ: Меня удивляет еще вот что. Моему сыну девять лет, и когда он был совсем маленьким, он смотрел видеокассеты снова, и снова, и снова. И так поступают все дети. И тебе не понять, отчего они так помешаны на каком-нибудь мультфильме или еще на чем-нибудь. Все мы говорим сейчас о том, какое влияние оказало на нас телевидение. Но представьте, что, когда вам было года три-четыре, вы смотрели бы какой-нибудь фильм пятьдесят раз подряд, и ничего больше, а только его — снова и снова?

КТ: У нас не было такой возможности.

РЗ: Вот именно.

КТ: Когда я работал в видеопрокате, я видел, как родители негодовали по этому поводу на своих детей: «Ты уже видел это! Возьми что-нибудь другое!» И я понимаю детей. В семье они не слишком избалованы походами в кинотеатры. Они думают: «Зачем я буду брать что-то, что может мне не понравиться? А это, я знаю, мне понравится!» И я в некотором смысле им завидую — я тоже хотел бы смотреть фильм четырнадцать-пятнадцать раз и каждый раз смеяться!

Когда я был ребенком, мой отец взял меня на «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир». Мы пропустили первые пятнадцать минут и поэтому задержались на пятнадцать следующего сеанса. И я тогда подумал про себя: «Это что же, за одну и ту же цену фильм показывают снова и снова? Вот это да! Когда я стану взрослым и пойду в кино, я буду смотреть его четыре раза!» Когда я был ребенком, это не казалось мне безумием.

РЗ: А у меня было такое, и я помню этот фильм. Это был «Швейцарский Робинзон».

КТ (*кричит*): С «Швейцарским Робинзоном» у меня было то же

самое!

РЗ: Я сидел весь день в кинотеатре и просто смотрел его, думая, что это наикрутейшая жизнь — потерпеть кораблекрушение, жить в доме, сложенном из деревьев, и убивать пиратов… Так что все было точно так же, однако с приходом видео все стало намного экстремальнее.

РЗ: А ты никогда не думал о том, чтобы снять что-нибудь, написанное не тобою?

КТ: Уверен, когда-нибудь сниму, но сейчас меня вполне устраивает и свой материал. Для тебя было большой проблемой взяться за чужой материал?

РЗ: Да нет. Я обнаружил, что очень открыт к предложениям других людей. Потому что когда кто-нибудь спрашивает: «В какой цвет красить эту дверь?» — и это написано мной, то следует: «Она должна быть красной! Это же очевидно!» Но, конечно, это совсем не очевидно руководителю постановочной части. Когда же ты снимаешь не по своему сценарию, ты говоришь: «Ну, давайте обсудим это». Я обнаружил, что съемки по сторонним сценариям улучшают мои собственные.

КТ: Только на одном фильме, виденном мною за последние пару лет, я подумал: «Если бы мне предложили этот сценарий, я мог бы снять его». Это был «Герой» Дэвида Пиплза, который написал «Непрощенного».

РЗ: Ну да! Это интересно.

КТ: Не то чтобы Стивен Фрирз плохо справился с материалом, нет, просто я бы поискал другое решение. Пока это единственный из всех виденных мною фильмов, от которого я не прочь был бы откусить кусочек на пробу. Я не хочу критиковать этот фильм, но местами сценарий наводил меня на мысли вроде: «Ох, вот здесь бы, когда он пошел туда, я сделал бы вот так».

РЗ: Да, да. У тебя был сценарий и ты читал его?

КТ: Нет, но очень хочу. Я помню, как я столкнулся с Джоном Милиусом. Представьте себе, один из самых любимых моих сценариев — «Жизнь и времена судьи Роя Бина»…

РЗ: Это великая вещь. Сейчас это фильм, который я снял бы по-другому [не так как Джон Хьюстон].

КТ: Я знаю, при просмотре этого фильма не покидает ощущение, что он сделан левой ногой по сравнению с тем, что было написано на бумаге. Но говоря, что это мой любимый сценарий, я основывался именно на *фильме*.

РЗ: Ух ты! Серьезно?

КТ: И когда Милиус сказал мне, насколько там все не так, и я прочитал сценарий, — это было типа «вот это да!» Сейчас мне не хочется даже вспоминать этот фильм. Но тем не менее, когда я

смотрел его, голос Джона звучал для меня просто как оперная ария.

РЗ: Да. Точно так же можно услышать голос Джона в «Иеремии Джонсоне». Тоже великолепный сценарий.

Последний фильм, сценарий которого я захотел прочитать, был «Джей-Эф-Кей». Потому что картина была такой необычной и захватывающей, что я должен был понять, насколько в этом заслуга монтажера. Самое удивительное — оказалось, что все было уже в сценарии.

КТ: Что касается этого фильма, то у меня был интересный случай. Оливер Стоун изначально собирался сделать в середине перерыв, как это иногда делалось в фильмах шестидесятых. Поэтому, когда я встретился с ним, я сказал ему: «Ты не сделал перерыва». А он говорит: «Да, перерыв — это деньги на ветер, тогда показ занимает очень много времени».

Однако я смотрел его с перерывом. В Голландии. В Амстердаме все фильмы показывают с перерывом. («Затерянный лагерь», «Лос-анджелесская история» — все идет с перерывом посередине — ну, примерно посередине — показа).

РЗ: А ты когда-нибудь смотрел кино в Мексике? У них перерыв при каждой смене катушки.

КТ: Не может быть!

РЗ: Каждые двадцать минут там останавливают фильм, и в зале появляются разносчики всякой всячины. (*Смеется*). Никогда не думал, что в Амстердаме тоже делают перерывы. А где был перерыв в «Джей-Эф-Кей»?

КТ: Думаю, именно там, где его собирался сделать Оливер Стоун, — точно в середине. Фильм даже стал лучше с перерывом. Пауза была очень в тему. Первая половина фильма заканчивалась очень эмоциональным моментом, так же как в фильмах шестидесятых. Потом все выходили из зала, покупали мороженое, пили кофе и перерабатывали информацию, полученную в первой части фильма. Это продолжалось минут десять. Потом все возвращались, и начиналась вторая часть драмы. Мне кажется, это было идеально.

КТ: Кое-что из сказанного тобой в журнале «Филм коммент» я хотел бы обсудить. Один из проектов, вертящихся в моей голове, который я подумываю реализовать, — это фильм о Второй мировой войне, с «группой парней в деле». На это меня навели мысли о перерыве, потому что я посмотрел на лазерном диске «Куда залетают только орлы» — мой любимый фильм такого рода.

РЗ: Это там, где Клинт Иствуд убивает столько народу, сколько не погибло за всю историю кино?

КТ: Он в этом фильме Терминатор. И у него нет других целей, кроме как убивать людей!

РЗ: Терминатор никого не убивал. Во второй серии, по крайней мере.

КТ: Просто метко постреливал по ногам, так что никто уже не мог двинуться с места… Нет, Иствуд стоял на верху лестницы, ждал, когда внизу соберутся нацисты, и косил всех под корень!

Но это было здорово, потому что в журнале «Филм коммент» ты спрашиваешь: «Мне нравится этот жанр кино — но не выдохся ли он?» Думаю — да. Сейчас в основном все сфокусировано на жертвах войны, но, думаю, можно было бы, не игнорируя их, вдохнуть новое дыхание в этот жанр, чтобы вернуться к приключениям с участием *величайших злодеев*.

РЗ: Правильно. Я считаю, что война во Вьетнаме испортила жанр Второй мировой, — фильмы о войне не могут больше быть забавными, потому что война в них представляется — может, так и должно быть — как ужасная и кошмарная вещь. В наши дни, если ты снял «Грязную дюжину», ты не знаешь, смогут ли кровавые убийства найти какое-нибудь оправдание.

КТ: Думаю, смогут, и скажу почему. Смог бы ты снять смешной фильм об известной битве Второй мировой или какой-нибудь другой войны? Вероятно, нет, хотя ты мог бы снять захватывающий фильм. Но смог бы ты сделать то, о чем мы говорили, — непритязательное, лишенное пафоса кино? Если речь идет о чем-то вроде «Экспресса Фон Райана», или «Большого побега», или «Пушек острова Наварон», то, я думаю, у тебя получится. Потому что это о конкретном «Деле», а не просто о тщетности войны.

А то, что герои фильма начинают погибать один за другим, — думаю, эти напасти являются неотъемлемой частью жанра. Мне никогда не нравилось, если герои остаются целыми и невредимыми. Потому что вы хотите этой боли — кто-то погибает, кто-то выживает, — дабы понять, что произошло.

Полагаю, что я попытался бы снять это, как снимал героев и диалоги в своих криминальных лентах, — просто сообразуясь с обстоятельствами войны.

РЗ: Верно. Чтобы они говорили так, как на самом деле это бывает, а не что-то типа: «Заткнитесь, недоумки!» (*Оба смеются*).

КТ: Нет — недоноски!

РЗ: Точно! «Выметайтесь живо отсюда, недоноски!»

Есть, наверное, какие-нибудь фильмы о Второй мировой, которых я не видел, но я их глотаю просто без разбора.

КТ: Правда? Я не знал этого! Знаешь, я думал, что если тебя спросить: «Кто твой любимый режиссер?», ты ответишь, что это

Фрэнк Ташлин…

Для меня и моих друзей ты был всегда одним из самых любимых комедийных режиссеров. Мой друг — поклонник мультфильмов и комедий — был как-то на одном из предварительных просмотров «Кто подставил кролика Роджера». Этот крупный по комплекции парень приехал в кинотеатр на мопеде. После просмотра, рассказывает он, когда он заводил свой мопед, он увидел тебя…

РЗ: О! Я знаю эту историю! Но продолжай.

КТ: Мы были ярыми поклонниками твоего творчества, и он захотел пообщаться с тобой. Он сел на мопед и на полной скорости понесся к тебе во мраке ночи, чтобы сказать: «Поздравляю с отличной работой!» (*Истерический смех*).

РЗ: Я подумал, что нас собираются убить! Помню как сейчас: мы стояли с агентом, обсуждая просмотр, и тут неожиданно — ослепительный свет фар и рев мотора! Я решил, что какой-то разочарованный зритель собрался задавить нас! Я отчетливо помню все! Думаю, я сиганул метров на пять в сторону.

Да, со мной случались такие истории. Как-то я смотрел один из первых показов «Челюстей». Еще до премьеры. Я знал Спилберга, но этот фильм меня потряс. Это одна из лучших картин, сделанных в кино. Помнишь, сколько было разговоров о механической акуле? Но все было так кинематографично и восхитительно, что я просто влюбился в этот фильм. Стивену удавалось нагнетать ужас, даже не показывая этой акулы. Я был так захвачен фильмом, что, когда дело дошло до самой акулы, она показалась мне немного неестественной. Но когда эта акула ела Роберта Шоу, все было сделано с таким блеском, что я зааплодировал.

Вечером следующего дня я пришел в офис Стивена поздравить его. Накануне его не было на показе, но для него сделали запись реакции публики. Я произнес речь о том, насколько велик его фильм, на что он сказал: «Да, но я немного расстроен. Когда Роберта Шоу поедала акула, кто-то зааплодировал в зале». Я закричал: «Да это же был я!» А он: «Ты? И тебе было не жалко Роберта Шоу?» — «Жалко! Но это было так великолепно снято! Это никак не относилось к участи персонажа Роберта Шоу!»

КТ (*смеясь*): Это было настолько художественно, что ты не удержался от «браво»!

К этому моменту разговора шампанское и обоюдное поклонение кинематографу, казалось, довели собеседников до кондиции. Тарантино, который начал встречу и без того

высоковато, был, что называется, в полном угаре, а более сдержанный Земекис то и дело срывался на крик.

Где-то посреди взаимных восторгов по поводу «Челюстей» ассистенты уже было вознамерились их растаскивать. Но репортер Крис Уильям опередил их, вторгшись в напрочь отрезанный от внешнего мира тесный режиссерский кружок с предложением воздержаться от поцелуев и обсудить их собственные фильмы.

«КАЛЕНДАРЬ»: *Зритель обычно противопоставляет ваши фильмы, а что вы находите общего между ними? После того как были объявлены номинанты на «Оскар», Квентин говорил в одном из интервью, что «Гамп» в комедийном плане похож на «Чтиво».*

КТ: Вокруг них столько шуму — «Ах, ох, вау, „Форрест Гамп“ совершенно не такой, как „Криминальное чтиво!“» — и тому подобное. Но я не вижу в них ничего радикально противоположного или правого и левого. Если вам знакомы работы Боба, то вы согласитесь, что в них очень много саркастического. На самом деле, я считаю их черными комедиями.

РЗ: Ну, думаю, именно смесь черной комедии, трагедии и иронии в «Форресте Гампе» делают его гораздо более интересным для зрителей, чем если бы он был слащавой мелодраматической историей. Он сбалансирован — в нем очень много трогательных и эмоциональных моментов, но немало и смешных, и страшных.

КТ: Когда я смотрел «Форрест Гамп», то понимал, что трогательные и эмоциональные моменты задуманы именно такими. Но комедийный элемент возникал то там, то тут, и комедия эта была отнюдь не безобидной. Сделать подобного парня американским героем номер один за последние двадцать лет — это недобрая насмешка.

РЗ: Думаю, именно поэтому оба фильма собрали такую большую аудиторию. Потому что они не просто манипулируют или движутся одной эмоцией. А этого и ждет, я думаю, зритель: он не хочет знать, что он будет смотреть сплошную комедию, или необузданное кровопускание, или еще что-нибудь. Хичкок всегда поступал так. Я не сравниваю нас с маэстро, но возьмите любой его фильм — он всегда разряжал напряжение юмором…

КТ: О’кей. А вот если бы ты был хозяином видеопроката, в каком разделе ты поместил бы «Форрест Гамп»?

РЗ: Знаешь что, я не смогу ответить на этот вопрос. Не знаю. Комедия? Драма? Приключения? Надо, чтобы в видеопрокате был раздел для фильмов, не поддающихся классификации.

КТ: А если бы я работал в видеопрокате и мой босс поставил

бы «Гампа» в раздел драм, я бы поднял его на смех, сказав ему следующее: «Люди могут разыскивать его и в драме, но вам следует настоять на своем и поставить его к комедиям!»

Для всех владельцев видеопрокатных салонов: когда выйдет «Криминальное чтиво», я хочу, чтобы оно стояло среди комедий! Если я приду и обнаружу «Криминальное чтиво» в драме, ноги моей больше не будет в этой узколобой видеолавке!

РЗ: А ты не поставил бы «Криминальное чтиво» к боевикам?

КТ: Для этого в нем недостаточно бьются!

РЗ: Но ты понимаешь, что его могли бы поставить и туда…

КТ: Конечно понимаю.

РЗ: …потому что подумали бы: мол, это что-то вроде фильма об ограблении.

КТ: Видишь ли, на самом деле я думаю, что оба эти фильма, независимо от того, нравятся они или нет, принимаешь ты их или нет, оба они — настоящее кино. Ты потратил вечер на эти фильмы, побывал и тут и там и пережил кое-что. И это не было одно маленькое чувство, над которым мы трудились…

РЗ: …на протяжении девяноста минут. Мы попытались сплести нечто более содержательное. И, думаю, с тем морем образов и информации, в котором люди тонут, это не проблема. Они могут усвоить это и насладиться этим. Полагаю, современные фильмы должны отвечать этому уровню содержательности.

«КАЛЕНДАРЬ»: *Возвращаясь к вопросу, можно сказать, что в «Чтиве» есть те же — за неимением лучшего определения — «жизнеутверждающие» элементы, которые большинство зрителей подразумевает в «Форресте Гампе». Но, так сказать, в меньших дозах.*

РЗ: Да — искупление! Это своего рода истории искупления.

КТ: Но это не то, о чем я стал бы бить в барабан. Как писатель, я никогда не стараюсь донести до зрителя какую-нибудь мораль. Я чувствую ее своим сердцем. Я никогда не говорил: «Я напишу историю искупления». Но я пишу большую историю со многими персонажами и вплетаю в нее искупление. И оно в конце концов выйдет наружу, потому что я по-настоящему в него верю.

Однако это вовсе не значит, что я держу этот мотив на протяжении всех двух часов. Только в конце все ноты сплетаются в этот мотив. Думаю, то, что Джулс [персонаж, которого играет Сэмюэл Л. Джексон] приходит к этому, полно значения. В конце фильма, невзирая на то, что все говорят о насилии и тому подобном, главным действующим лицом становится убийца, испытывающий религиозное прозрение! Это говорится прямым

текстом. И это не розыгрыш. И не ханжество.

Когда вы делаете подобное, не стараясь ни рассмешить, ни опечалить, некоторые принимают это, некоторые — нет, а некоторые и вовсе ничего не понимают, — но это всегда по-своему круто, и это именно то, что мне на самом деле нравится. И думаю, то же самое можно сказать и о главном герое «Форреста Гампа».

РЗ: Ну что ж, как я люблю говорить, — думаю, это подойдет для обоих фильмов, — нужно всегда приносить что-нибудь на вечеринку.

Четыре на четыре
Питер Бискинд / 1995

Загляните в этот четырехкомнатный отель, и вы узнаете, что случается, когда для проверки на прочность своей дружбы четыре наимоднейших независимых режиссера собираются сделать совместный фильм.

«Четыре комнаты» — необычный опыт совместного кинопроизводства. Фильм сделали Эллисон Андерс, Александр Рокуэлл, Роберт Родригес и Квентин Тарантино. Каждый режиссер снимал свою «комнату» в вымышленном отеле, и все четыре истории связаны одним центральным персонажем — коридорным, сыгранным Тимом Ротом, который появляется в каждом номере.

«ПРЕМЬЕР»: *Фильмы-антологии редко удаются. Зачем вам понадобилось истязать себя?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Самым интересным в этой затее было следующее: во-первых, это занимает немного времени, а во-вторых, на вас не лежит весь груз ответственности. Если ваша история понравится — хорошо, нет — ну и черт с ней.

РОБЕРТ РОДРИГЕС: Мне нравятся короткие фильмы. «Отчаянный» сделан как последовательность коротких фильмов. Вплоть до последних пяти минут, где действие ускоряется до предела, моя «комната» снята как сплошная экспозиция. В полнометражном фильме такого себе не позволишь.

ЭЛЛИСОН АНДЕРС: Это очень увлекательно, когда вы только начинаете снимать кино и впервые узнаете о французской «новой волне» или Новом немецком кино, — все эти парни околачивались вместе и вместе снимали фильмы. Режиссеры, особенно молодые, хотят быть причастными к чему-нибудь. Все мы выпускники Санденсского семинара девяносто второго — девяносто третьего годов.

«ПРЕМЬЕР»: *О чем истории в «Четырех комнатах»?*

АНДЕРС: Никаких правил на самом деле не было, за исключением того, что действие должно происходить в комнате отеля в канун Нового года и в каждой истории должен быть коридорный. Мы назвали его Тедом. Сначала я задумала: пусть в комнате будут цыпочки и у них будут неприятности. Потом: нет, пусть это будут акушерки. Нет-нет… В конце концов я решила — быть им ведьмами! И чего они хотят от Теда? Что мне нужно? Сперма! Я приступила к написанию истории о том, как они пытаются воскресить богиню, которая была проклята и обращена

в камень сорок лет назад на своей свадьбе, до того как рассталась с девственностью. Мне как раз только что исполнилось сорок. В юности я была изнасилована и на всю жизнь лишилась добровольного расставания с девственностью. Я даже не представляла, какой невероятно тяжелой проблемой это станет для меня.

АЛЕКСАНДР РОКУЭЛЛ: Моя история — это в некотором роде мистическая психодрама. Как «Дни нашей жизни» в героиновом угаре, что-то в этом духе. Однажды я слышал историю о том, как Шон Пенн связал Мадонну в канун Нового года. Это и легло в основу — ревнивый муж с пистолетом связывает свою жену.

РОДРИГЕС: Я понимал, что истории Квентина и Алекса будут по-настоящему драматичными. Поэтому я решил пойти другим путем — сделать комедию.

«ПРЕМЬЕР»: *Квентин, в вашей истории о неуправляемой звезде и ее окружении есть автобиографические ссылки, да?*

ТАРАНТИНО: Изначально этот персонаж задумывался как комический — я думал, что смогу сыграть такую роль достаточно хорошо, — а потом уже подгрузился в мой личный опыт, скажем так, популярности. Я постоянно ожидаю реакции на любые мои поступки. СМИ просто задолбали меня. Яркий пример тому — рецензии на «Отчаянного». Потому что каждая рецензия — это не разбор того, отчего мне не удалась та или другая сцена (кстати, мне очень нравится, как я сыграл в «Отчаянном»; по-моему, эпизод отлично удался), а просто: «Этот парень уже надоел. Хватит, от него уже тошнит». Они не дадут мне покоя в ближайшие два года. Они чуть ли не обижаются на то, что я хочу играть. А я продолжаю запихивать им в глотки свои работы, чтобы они наконец взглянули на них по-настоящему. Только что я прочел три — понимаете, три! — своих биографии. Это все равно что мескалина обожраться. Выходит, что я хуже некуда: я — полный мудак, я наебал всех ребят в видеопрокате и Роджер Эйвери — единственное объяснение гениальности всех моих работ. И что прикажете мне делать в ответ на все эти заявления? Не остается ничего, кроме как сыграть в фильме мудака! И я представляю себя в самом наихудшем виде, на который способен.

«ПРЕМЬЕР»: *Что было самым трудным в производстве этого фильма?*

РОКУЭЛЛ: Вначале все шло довольно гладко: нас было только двое — я и Эллисон, потому как Роберт делал «Отчаянного», а Квентин занимался рекламной кампанией «Криминального чтива». Но никто из нас не хотел принимать решения без одобрения Квентина. А я был простым исполнительным продюсером, и если, скажем, мне нужна была

зубочистка или чашка кофе, то следовал совет: «Лучше бы тебе справиться об этом у Квентина». Переговоры я начинал с третьим помощником Квентина. И это было просто чудо, когда я в конце концов до него добирался.

«ПРЕМЬЕР»: *Квентин едва не отказался от участия в проекте в последнюю минуту?*

РОКУЭЛЛ: Мне сделали операцию на колене, и я лежал в морфиновой прострации на больничной койке с аппаратом, разрабатывающим мое колено, когда раздался этот звонок. Это была Эллисон. Она сказала:

— Знаешь что? Квентин отказывается от участия!

Оставалась неделя до начала ее съемок.

— Почему?

— Он совершенно изможден. Он сказал мне: «Просто меня больше не увлекает это, а я не могу делать то, что меня не увлекает».

— Знаешь что? Он не может отказаться. Это не просто выход — это выходка. И если он осуществит ее, я достану пушку и пристрелю его, и он наконец поимеет настоящее насилие из первых рук. Ему больше не надо будет ходить на фильмы Джона Ву.

Эллисон стала давить на чувства — она упрекала его в предательстве, унижала и оскорбляла. Средства оказались на редкость убедительными. Когда мы встретились с ним, он доложил мне: «Знаешь что? Я летел на самолете и перечитал сценарий. И он зацепил меня с новой силой».

«ПРЕМЬЕР»: *Какова была ваша реакция после просмотра первоначального монтажа?*

РОКУЭЛЛ: Я хотел выброситься в окно. Мы все отправились к Дэнни в Лос-Анджелес и засели там надолго, заказывая маисовую пиццу, жидкий кофе и колу. «Что касается меня, то я считаю, что фильм очень затянут», — сказал я. Просмотр занял у нас более двух с половиной часов — на сорок пять минут больше общепринятых норм. Роберт уточнил: на двадцать четыре минуты, но я чувствовал, что остаток нашего материала невыносимо длинен. Квентин сказал: «Выхода нет. Надо возвращаться и переделывать». Эллисон была крайне самокритична. Это очень по-женски. С Квентином вы всегда точно знаете, что он думает, но вы никогда не знаете, что он чувствует. Роберт — полная противоположность Эллисон. Вы никогда не знаете ни того, что он думает, ни того, что чувствует. Если он что и выскажет, то очень лаконично, вроде: «Это слишком длинно».

«ПРЕМЬЕР»: *А почему вы не передали монтаж вашей «комнаты» кому-нибудь другому?*

РОДРИГЕС: Монтаж — очень субъективная вещь. Если бы Алекс отдал мне свой материал, я смонтировал бы его по-своему, что не обязательно соответствовало бы его стилю и задуманному им фильму. В моей «комнате» — шестьсот монтажных склеек на двадцать минут. В «комнате» Квентина всего три склейки за первые десять минут. Если ты соглашаешься смонтировать чей-нибудь материал, то в итоге получается «ни вашим, ни нашим».

«ПРЕМЬЕР»: *А каково было отношение «Мирамакса»?*

РОКУЭЛЛ: Это был открытый вызов нашей дружбе, поскольку наши взаимоотношения интересовали их меньше всего. Я не показываю пальцем и не говорю, что они старались разобщить нас. Они просто делали свою работу. Это комедия. Войдите в их положение. Вы говорите: «Комедия должна быть длиною около девяноста-ста минут». Они: «Мы хотим, чтобы вы ее сократили». Вы не можете никак сократить часть Роберта — она сделана как комикс. Думаю, Роберт не выбросил ни кадра из первоначальной монтажной версии. Квентин снимает длинными планами, так что его тоже трудно перемонтировать. Поэтому остаемся мы с Эллисон. Знаете, мне нравится работа Квентина, и работа Роберта, и Эллисон, но, в конце концов, я тоже хочу провести свое войско по фильму. Я сказал Бобу и Харви Вайнштейнам из «Мирамакса»: «Хорошо, всем надо сделать некоторые купюры, правильно?» На что они поникли и говорят: «А кто скажет Квентину, что он должен подрезаться?» Харви говорит: «Допустим, я скажу ему, что Алекс укоротил свой материал, тогда он подумает, что может добавить несколько минут к своему».

«ПРЕМЬЕР»: *Трудно было критиковать Квентина?*

АНДЕРС: Квентин с самого начала захотел снимать последнюю часть, самую последнюю в фильме. А я сказала: нет. Он спросил почему. Я ответила: «Потому что это я написала. Это конец моей истории, пусть даже так будет указано только в самых последних строках титров». А он: «Ну и что?» — «Что „что“? — говорю я. — Что ты имеешь в виду?» — «Ну, — отвечает он, — ты же всегда говоришь, мы как одна группа, как „Битлз“, где каждый тянет одеяло на себя: „Я буду солистом…“ — „Нет, я хочу быть солистом…“ — „Нет — я“ — а потом делает свою запись и откалывается». Я говорю: «Но есть и другие группы, которые делают один хит и испаряются, как „Букингемс“, где все целуют друг друга в жопу». Он говорит: «Я бы предпочел, чтобы у нас было ближе к жопоцелуйной модели». А я говорю: «Ну еще бы, когда в жопу целуют тебя». И я выиграла.

«ПРЕМЬЕР»: *Подорвет ли груз совместного кинопроизводства вашу дружбу?*

РОКУЭЛЛ: Мы с Квентином говорили тут о том, как

сохранить свою цельность. Вспомните семидесятые. Голливуд перемолол многих режиссеров того поколения. Многие перестали быть друзьями. Многие потеряли свою самобытность. Шон Пенн как-то спросил Брайана Де Пальму: «Что с вами, парни? Что случилось?» А Брайан ответил: «Знаешь, спустя некоторое время зрители начинают настолько предугадывать тебя, что их голоса проникают в твою голову и ты начинаешь предугадывать сам себя. Как только это случается, ты уже не можешь сделать ничего путного». Поэтому я сказал Квентину: «Поверь мне, они набросятся на тебя, как стая волков на мясо», что, как вы знаете, и произошло. Квентин вопросительно посмотрел на меня, вроде как — и что? Я почувствовал себя идиотом. «Господи! — подумал я. — Я — мистер Параноик из Нью-Йорка. А это мистер Мой Великий Шанс из Лос-Анджелеса, — он наслаждается участью поп-идола в центре попсовой круговерти».

«ПРЕМЬЕР»: *А стоила ли игра свеч? Ввязались бы вы в такой проект еще раз?*

АНДЕРС: Даже если бы фильм полностью провалился и мы возненавидели друг друга, все-таки мы попытались сделать то, за что еще никто не брался. Но, конечно, нам всем хотелось бы, чтобы этот фильм удался и чтобы наша дружба в результате окрепла.

ТАРАНТИНО: Я не знаю. Основная проблема в этом проекте заключается в том, что поскольку тут замешан зритель, то невольно возникает конкуренция в борьбе за него: кто сделал лучше, кто хуже? А это вовсе не то, о чем мы мечтали. Прямо сейчас я не стал бы опять ввязываться в такую затею. Сейчас я вообще ничего не хочу делать. Как бы там ни было, мы все еще друзья, даже более близкие, чем были до этой работы.

Интервью с Квентином Тарантино
Дж. Хоберман / 1996

Испортил ли успех Квентина Тарантино? Со времен вышедших друг за другом «Челюстей» и «Близких контактов» Спилберга ни у одного американского режиссера не было ничего сравнимого с сокрушительным дуплетом «Бешеные псы» — «Криминальное чтиво». Более того, честолюбивый тридцатидвухлетний самоучка практически переписал формулу голливудского успеха. Единственный ребенок молодой матери-одиночки, вскормившей его параллельно с учебой в колледже, не окончивший школы, Тарантино персонифицирует собой американскую независимость или, по крайней мере, новое лицо независимого американского кинематографа.

Тарантино, выросший в Лос-Анджелесе и с детства мечтавший стать кинозвездой, изобрел стиль, который можно назвать «поговорили-завалили», где каждый персонаж — и прокурор, и судья, и палач — обладает своим мировоззрением. Лексикон персонажей так же брутален, как и их действия: хитросплетение нецензурной брани и богохульства.

— Прослыть самым злобным в округе выродком — не всегда благородное намерение, — говорит Тарантино, хотя ему явно импонирует титул короля «беспредела».

В прошлом году и Голливуд, и независимые зафонтанировали бурным потоком картин в духе Тарантино. Однако сам Учитель, закончив «Криминальное чтиво» весной 1994-го, поставил только эпизод «Скорой помощи» и 25-минутную историю в антологии «Четыре комнаты», а также снялся в ролях, эпизодических и не очень, в фильмах «Спи со мной», «Дестини включает радио», «Отчаянный» и «От заката до рассвета», поставленном по сценарию Тарантино его другом Робертом Родригесом («Музыкант», «Отчаянный»).

Популярный, как рок-звезда, ценитель поп-культуры Тарантино по-новому определил сущность голливудской, пользуясь его любимым словом, «крутизны». Всего шесть лет назад он в салоне видеопроката на Манхэттен-Бич пытался приохотить посетителей к творчеству Эрика Ромера. Сегодня лучший друг Тарантино — Стивен Спилберг, который дает ему творческие советы (и, возможно, наоборот). Сильвестр Сталлоне столуется с ним, а Паулина Кейл посылает ему с автографом свои рецензии, вырезанные из газет.

— Мне кажется, что люди должны похлопывать меня по плечу

и давать мне сигары за то, что я до сих пор не думаю о себе в третьем лице, — говорит Тарантино.

Он все еще ездит на красном «гео», который купил на гонорар за первый сценарий, и поддерживает отношения со своей старой подружкой Грейс Лавлейс — аспиранткой факультета философии Калифорнийского университета в Ирвине. Тарантино живет в милой, творчески захламленной квартире в Западном Голливуде, которая своим скоплением кинопостеров, настольных игр и портретов героев былых боевиков отчасти напоминает ночное заведение, где Джон Траволта и Ума Турман танцевали в «Криминальном чтиве». То обстоятельство, что эту же самую квартиру арендовал Джон Траволта, когда приезжал в Лос-Анджелес для съемок в фильме «С возвращением, Коттер», лишь повышает ее историческую ценность.

Тарантино, так же как и его персонажи, очень раскован при первой встрече — тем более опившись таким количеством сомнительного кофе, подаваемого в тайской забегаловке на бульваре Сансет. Во время нашей следующей встречи в его квартире — наутро после полуночного просмотра с Родригесом «Пули в голове» — он не менее экспансивен, причисляя Родригеса к тройке лучших мастеров монтажа наряду с советским режиссером Сергеем Эйзенштейном и пионером порнографии Рассом Мейером. Может быть, и так. Слушая Тарантино, глядя на то, как он расхаживает и жестикулирует в доказательство своей точки зрения, невольно склоняешься к мысли, что в продвижении новых проектов он как режиссер тоже входит в тройку лучших.

Да уж, в плетении историй Тарантино знает толк. Существует легенда, отполированная в трех скоропостижно выскочивших этой осенью биографиях Тарантино, будто его стремительное восхождение не более чем красивая байка. Второй акт этой истории начинается с героя, стоящего на вершине мира и, судя по всему, недоумевающего, как его туда занесло.

— Он хитер, — говорит Родригес. — Он ждет, пока не почувствует, что делать дальше. Он не такой, как я, — я просто окунаюсь в следующий проект. У него это происходит по-другому.

Поклонники «Криминального чтива» не должны исключать вероятности того, что Квентин больше никогда не сделает такого фильма. С другой стороны, именно успех позволил Тарантино стать Тарантино — во всяком случае, на экране. Это взрослое дитя ростом шесть футов и два дюйма еще растет. Может, есть еще кто-то, сумеющий превзойти «Криминальное чтиво»…

ДЖ. ХОБЕРМАН: *Расскажите о фильме «От заката до рассвета».*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Я и Джордж Клуни играем братьев —

Сета и Ричи Гекко. Я совершенно отвязный психопат, но я его младший брат. По ходу фильма я насилую и убиваю пожилую женщину, на то у меня есть причины. Я только что вызволил Сета из тюрьмы, мы пытаемся добраться до Мексики и по пути грабим банк. Убиваем техасских рейнджеров и горожан. За нами погоня. Федералы и местная полиция поджидают нас в Мексике. Мы решаем переправиться через границу в чьей-нибудь машине. Подворачиваются бывший священник — его играет Харви Кейтель — с дочерью (Джульетт Льюис).

ДЖ. Х: *Гм.*

КТ: Мы захватываем фургон! Вместе со всей семьей! Пересекаем границу и отправляемся к месту встречи — в мексиканский бар, который, к нашему изумлению, оказывается пристанищем вампиров!

ДЖ. Х: *Вы писали роль Ричи для себя?*

КТ: Не совсем.

ДЖ. Х: *Вы представляли какого-нибудь другого актера или типаж?*

КТ: Я никого не представлял. Я писал развлекательный фильм. Это головоломный фильм ужасов для любителей фильмов ужасов! Возможно, поклонники ужастиков посмотрят его раз по шесть. Я бы посмотрел. (*Смеется*).

ДЖ. Х: *А теперь вы собираетесь написать роль для себя.*

КТ: Да. Я хочу адаптировать «Ромовый пунш» [Элмора Леонарда], но ставить буду не обязательно я. Будет две части, специально для меня и Харви Кейтеля.

ДЖ. Х: *Вы уже работаете над сценарием?*

КТ: Делаю наброски в блокноте. Я переделываю названия, имена персонажей, кое-что по ходу сюжета.

ДЖ. Х: *Как вам пришла идея сделать адреналиновый укол в сердце, чтобы вывести Уму Турман из комы в «Криминальном чтиве»?*

КТ: У каждого наркомана есть своя версия на этот счет. Старый наркоманский способ — сделать то же самое, только вместо адреналина — соленая вода.

ДЖ. Х: *Вы попадали в подобные ситуации?*

КТ: У меня было много разных друзей, которые занимались этим. Сам я никогда не кололся героином.

ДЖ. Х: *А как же вы сняли реакцию Умы Турман на эту инъекцию?*

КТ: Просто укол, и — бац! — она садится! На репетиции был другой поворот. Перед тем как я сказал ей, как это делать, она просто вскакивала! Она походила при этом на тасманийского сумчатого дьявола! Она рассказала мне, что снималась в фильме

— думаю, это были «Приключения барона Мюнхгаузена», — где им привезли усыпленного леопарда. Когда он проснулся, он был весь в моче и резво подскочил. Именно это она и делала. Я сказал: «Вау, это клево!»

ДЖ. Х: *Ваш следующий проект?*

КТ: Мне предлагали разные вещи, но я не ищу работу. После «Криминального чтива» я вообще могу не работать, если захочу. Это очень круто. Год я снимался и готовился к роли в фильме «От заката до рассвета», исполнением которой горжусь.

ДЖ. Х: *Некоторые из ваших предыдущих актерских работ критики разгромили в пух и прах.*

КТ: Многих критиков возмущают мои попытки в этом направлении. Они даже не смотрят фильмы. Им, видите ли, больно смотреть на меня. Роджер Иберт почти пропел следующее: «Мы не хотим видеть этого парня актером. Мы хотим, чтобы он ставил фильмы». Ну не хочется мне сейчас ничего ставить! Это все равно что спрашивать: «Почему ты не женишься?» Я собираюсь в годичный отпуск. Я просто хочу пожить обычной жизнью со своей подругой.

ДЖ. Х: *С Грейс Лавлейс?*

КТ: Да. Почитать книжки, пообщаться с друзьями, просто отдохнуть. Я не чувствую зуда обязательно что-нибудь ставить прямо сейчас. У меня только что был большой художественный прорыв в фильме «От заката до рассвета». Я понял, что все сделанное мною до этого было просто ученической работой. Никогда раньше, признаюсь, я не влезал настолько в шкуру другого человека.

ДЖ. Х: *А как у вас складывались отношения с другими исполнителями?*

КТ: С каждым по-своему. С Джорджем мы были как братья. Джордж заботился обо мне, как Сет заботился о Ричи. Он постоянно подбадривал меня: «Да насрать на этих долбаных ублюдков с „Дестини включает радио“! Насрать на них! Ты был лучшим в этом долбаном фильме! Я уважаю тебя за эту роль, зрители тебя уважают, и ты останешься лучшим в этом фильме!»

Сейчас Харви Кейтель мне как отец. А в кино я и Джордж должны были опустить его. Я думал, Харви просто хочет немного развлечься, снимаясь в хорошем фильме ужасов. Но он ждал от меня совершенно другого. Я был абсолютно готов к тому, что если вдруг в какой-нибудь сцене я наставлю на него пушку, а он не испугается, то я отведу его в сторону и скажу: «Слышь, мужик, ты, бля, я смотрю, храбрый, так что давай-ка зарядим пушку по-настоящему и повторим эту сцену еще раз, — посмотрим, бля, изменится что-нибудь?!» Я готов был проделать это. Я готов был

на это пойти. Но обошлось и так, потому что Харви — ух! — это Харви! И работа есть работа.

ДЖ. Х: *Вы до такой степени преданы профессии?*

КТ: Как актер, я готов потратить столько времени, сколько необходимо, для того чтобы заработала нужная мышца. Мне не важно, что критикам это кажется издержками звездной болезни. Есть масса актеров, с которыми я хотел бы поработать и которые не прочь были бы поработать со мной. Помню, как-то я разговаривал со Спилбергом, и он сказал: «Не теряй той непосредственности, которая была у тебя в „Спи со мной“. Мне не доводилось видеть такого прежде. Это уникальная вещь. В „Отчаянном“ ты отличный рассказчик».

ДЖ. Х: *Он прав.*

КТ: Во мне сидят и критик, и комик, который рвется наружу и хочет быть смешным во время ток-шоу! Я не хочу быть режиссером-занудой, толкующим о своем мудацком пупке и доводящим всех до чесотки! Недавно я общался с Джеем Лено. Больше я не даю никаких предварительных интервью, потому что я знаю, бля, что я делаю!

ДЖ. Х: *Ваш любимый актер-комик?*

КТ: Джордж Карлин. Я стараюсь использовать в своих фильмах тот острый язык, которым он пользуется всю жизнь. Слова есть слова. Чтобы придать тому или иному слову вес — не важно, какое это слово — ниггер или хуй, — надо вложить в него больше энергии. «Этот ниггер — сумасшедший» Ричарда Прайора ближе всех к идеальной комедии. Это великий американский роман, сделанный как обычная комедия.

ДЖ. Х: *А ваши любимые актеры?*

КТ: Я страстный поклонник актеров непредсказуемого поведения. Думаю, Майкл Паркс [«Киллер»] — один из величайших актеров всех времен и народов! Он преодолел все барьеры на своем пути. Он занят в фильме «От заката до рассвета».

ДЖ. Х: *А как насчет вашего поколения?*

КТ: Шон Пенн, Тим Рот и Ник Кейдж. Тим — потому что он многолик и дерзок. Он хамелеон. Шон обладает неподражаемой сурово-сексуальной харизмой. А Ник Кейдж — просто за храбрость. Я не знаю ни одного другого актера за всю историю кино, который добился бы признания на случайных, совсем не своих ролях.

ДЖ. Х: *Вы восхищались Микки Рурком.*

КТ: Да, он отличный актер, но, по правде говоря, я нахожу трудным работать с тем, кто постоянно говорит: «Ох, это долбаное лицедейство, это тебе не хуем ворочать». А для меня

лицедейство — это все. Я учился ему шесть лет, но нигде не работал. Я даже не мог попасть на пробы. Я годами безуспешно добивался какой-нибудь роли. Актерская школа научила меня всему тому, что я знаю о сценарном мастерстве и режиссуре. Я не посещал ни одной киношколы, но я учился актерскому мастерству. Большинство режиссеров ни хрена не знают об актерской профессии. Актерам часто приходится иметь дело с режиссерами, которые на самом деле не понимают, что и как актеры делают, и при этом еще умудряются командовать другими.

ДЖ. Х: *Насколько тесно вы работали с Джоном Траволтой и Умой Турман в «Криминальном чтиве» — например, в эпизоде их танца?*

КТ: Я ставил его. У меня были очень необычные, слегка роботоподобные задумки. И еще целый список разных танцевальных движений. Когда надо было, я просто выкрикивал: па-де-бурре, двойная ронда, плие, батман! Джон хорошо знает этот материал. В частности, я хотел сделать «ча-ча-ча». Я хотел, чтобы Ума Турман танцевала, как Ева Габор в «Котах-аристократах».

ДЖ. Х: *Она знала, что воспроизводит движения мультяшного персонажа?*

КТ: Я не показывал ей «Котов-аристократов». Я просто имитировал их — руку вниз, ногу сюда и т. д.

ДЖ. Х: *Узнали ли вы что-нибудь особенное из жизни знаменитостей в Америке?*

КТ: Единственная сверхъестественная вещь, когда ты знаменит, заключается в том, что, встречая других знаменитостей, тебе надо вести себя с ними как с незнакомыми людьми. Это как-то странновато, ведь ты так много знаешь о них.

ДЖ. Х: *А есть такие, с которыми вы еще не встречались?*

КТ: Я бы очень хотел встретиться с Мишель Пфайффер.

ДЖ. Х: *Я совсем недавно прочел интервью с группой парней, которые работали с вами в видеопрокате. Они говорят, что вы стали сдержаннее.*

КТ: До того как я добился успеха, я был совсем за гранью, потому что чувствовал все то же самое, что и сейчас, но меня не замечали. Я говорю не обо всей этой звездной хуете. Я говорю о простом уважении к тому, что ты делаешь. С того момента, как я покинул дом матери и жил сам по себе, меня преследовала полиция. Я жил как деклассированный элемент. Я ни разу не выезжал за пределы Лос-Анджелесского округа. Когда я поехал на кинофестиваль «Санденс», я впервые увидел настоящий снег.

ДЖ. Х: *Этой осенью были опубликованы три ваших биографии.*

КТ: Полная шиза.

ДЖ. Х: *Вы читали все три?*

КТ: Да. Я не представлял, что могут быть какие-нибудь кривотолки, пока люди не стали писать книжки о моей жизни. Меня не интересуют люди, которые ругают меня. Я не показываюсь на публике, потому что это их вдохновляет. Это дает пищу их больному воображению. Будь я помоложе, я бы вышиб двери в их домах и оторвал бы им яйца. Но, возмужав, я отказался от детских шалостей. Если они хотят подняться, говоря обо мне гадости, — что ж, семь футов под килем.

ДЖ. Х: *Кого вы имеете в виду?*

КТ: Роджер [Эйвери, соавтор «Криминального чтива»] был моим лучшим другом, и нечего особо печалиться об этом. Просто меня еще никто не предавал из моих близких, которых я любил и с которыми был так удивительно бескорыстен. Потому что я очень эгоистичный парень. Ну, не в самом плохом смысле этого слова, — просто как единственный ребенок — с тех пор как мой отчим бросил нас, когда мне было десять.

ДЖ. Х: *Вы имеете в виду то, что Эйвери выставляет себя соавтором вашего прогона в «Спи со мной» о гомосексуальном подтексте «Лучшего стрелка»?*

КТ: Он повсюду болтает об этом. Я уже не обижаюсь. Меня это просто бесит.

ДЖ. Х: *Вам кажется, что пресса представляет вас в ложном свете?*

КТ: Есть пара недоразумений обо мне, которые приводят меня в ярость. Одно из них — будто я проживаю всю свою жизнь в кино, будто оно пожирает меня. Это ложь! Я живу гораздо более насыщенной жизнью, чем большинство из тех, кого я встречал!

ДЖ. Х: *А чем вы занимаетесь помимо кино?*

КТ: Перед съемками «От заката до рассвета» я брал уроки бокса. Мне понравилось. Я занимался пять раз в неделю. Но, по правде говоря, больше всего мне нравится посвящать время самому себе. Я был единственным ребенком. Я провел почти весь свой третий десяток наедине с самим собой. Мне нравится одиночество. Иногда я отключаю телефон и ухожу в подполье дня на четыре. Я люблю читать. Это почти как секс — ты должен идти до конца или ничего не получится.

ДЖ. Х: *Что вы читаете сейчас?*

КТ: Перечитываю «Ромовый пунш» Элмора Леонарда на предмет экранизации. Грейс достала мне книгу Молли Хаскелл об ее отношениях с Эндрю Саррисом [«Любовь и другие инфекционные заболевания»]. Она читала, и ей понравилось.

ДЖ. Х: *Вы снова с Грейс после «Криминального чтива»?*

КТ: Верно. Первое, что мы сделали, — отправились вместе на Нью-Йоркский кинофестиваль.

ДЖ. Х: *Вы познакомились с Грейс, когда работали в Видеоархиве?*

КТ: Да-да. Она тоже там работала. Я ей полностью доверяю, и, что еще более важно, хорошо, когда рядом с тобой человек, с которым тебя связывает прошлое. Ты не теряешь друзей, когда случаются неприятности. Совсем наоборот. Мои друзья гораздо более озабочены моими проблемами, чем я их. У меня есть приглашение отобедать с Арнольдом Шварценеггером. Я встречался с Уорреном Битти. Он понравился мне, и я был бы не прочь с ним пообщаться. Но у меня нет времени. Вывод такой: я постоянно занят, а если не занят, то хочу побыть наедине с самим собой или с Грейс.

ДЖ. Х: *Вы возобновили отношения с Грейс на время творческого простоя?*

КТ: Ну, это было не сознательное решение. В свое время мы действительно расстались. У нее был кто-то другой. Я тоже перебесился. А потом нас снова потянуло друг к другу. Меня вырастила сильная женщина, и я всегда полагал, что женщины должны быть такими же сильными, как моя мать. Оказывается, необязательно.

ДЖ. Х: *Президент Клинтон тоже был воспитан очень самостоятельной женщиной, выходившей замуж несколько раз.*

КТ: Так он и женился на Хиллари! Слабенькая ему не нужна была. Когда ты воспитан сильной женщиной, ты думаешь о спутнице жизни как о компаньоне. Ты ожидаешь, что, будучи вместе, вы станете жить каждый своей жизнью.

ДЖ. Х: У *Грейс есть своя работа, которая не имеет никакого отношения к вашей.*

КТ: Она думает обо мне только как о Квентине. Она не знает, кто такой Квентин Тарантино.

ДЖ. Х: *А каково это — быть Квентином Тарантино?*

КТ: Миллиарды людей говорили это до меня, но это правда: известность, если бы она имела кнопку «вкл — выкл», была бы самой потрясающей вещью в мире. Люди, которые подходят ко мне, никогда не говорят ничего оскорбительного. Никто не подходил ко мне со словами: «Я думаю, все, что ты делаешь, — туфта». Люди на самом деле доброжелательны, но я хотел бы жить обычной жизнью. Я ходил на просмотр («Достать коротышку») и сел не в ложе, а прямо перед экраном вместе с детьми. Тут ко мне подходит парень и просит автограф. А я говорю ему: «Только не в кинотеатре, мужик. Я пришел сюда, так же как и ты, посмотреть кино. Надо уважительно относиться к

таким вещам, понимаешь?» Вы скажете мне, что я не прав, но я думаю, что в Америке я известен не как режиссер, а как кинозвезда.

ДЖ. Х: *Я бы сказал — пятьдесят на пятьдесят.*

КТ: Спайк Ли один из немногих, кого могли бы пригласить провести шоу «Субботний вечер», потому что он известный режиссер.

ДЖ. Х: *Вас уже приглашали?*

КТ: Только после «От заката до рассвета». До этого — нет.

ДЖ. Х: У *вас есть эпизодическая роль в новом фильме Спайка Ли «Девушка № 6».*

КТ: Там я сделал то, чего обещал не делать никогда, — сыграл режиссера. Мне просто захотелось поработать со Спайком. У меня первая сцена в этом фильме: белый хип-хоп-режиссер проводит пробы Терезы Рэндл на роль в своем фильме. Моя задача — заставить ее раздеться.

ДЖ. Х: *Как Спайк предложил вам сыграть это?*

КТ: Он не предлагал — все было прописано в сценарии. Нас с Терезой провели в комнату. Было слегка страшновато, потому что Спайк держался как босс. На съемках он жестковат — он и его ассистенты не гавкают на вас, но… (*Щелкает несколько раз пальцами*).

ДЖ. Х: *Он говорил, что ему нравится «Криминальное чтиво», но при этом ему хотелось бы, чтобы вы пореже употребляли слово «ниггер».*

КТ: У него была возможность сказать это мне в лицо, но он ничего подобного не говорил. Не думаю, чтобы его это сильно беспокоило. Скорее это политика. И ему не просто нравится «Криминальное чтиво» — он в восторге от него!

ДЖ. Х: *Вы когда-нибудь снимали документальные ленты?*

КТ: Я сейчас выпускаю фильм о съемках «От заката до рассвета». Мы предполагали большие проблемы с IATSE (Международный союз театральных и сценических деятелей). И я подумал, что надо сделать фильм об этом, я не хотел, чтобы это стало проходным моментом. Это действительно больной вопрос.

ДЖ. Х: *В смысле?*

КТ: Все независимое кинопроизводство в Лос-Анджелесе находится под неусыпным контролем IATSE. Если вы делаете фильм за три миллиона долларов — они помечают вас на своем планшете красным флажком.

ДЖ. Х: *IATSE пытался построить и вашу команду?*

КТ: Пытался. Но не получил поддержки. Команда была счастлива. Мы хорошо заработали.

ДЖ. Х: *А союз будет и дальше курировать вас?*

КТ: Знаете, у нас нет больше работы, — работа есть у людей союза. Я подхожу с любительской точки зрения. Эта система никогда не помогала мне. Никогда не защищала меня. Я не получил от нее никакой поддержки. И вот, когда я состоялся, они приходят ко мне и говорят: «Вы должны заплатить нам взнос». Если я собираюсь сделать фильм за четыре миллиона, это не значит, что я хочу устроить им выходные, — это значит, что производство фильма обойдется в четыре миллиона долларов. У меня должна быть возможность делать небольшие фильмы. Это форма искусства, а не текстильная фабрика.

ДЖ. Х: *Вы член гильдии сценаристов?*

КТ: И гильдии сценаристов, и гильдии режиссеров.

ДЖ. Х: *И гильдии киноактеров?*

КТ: Конечно. Вы обязаны быть ее членом, иначе вам нельзя будет сниматься. Я много лет пытался стать членом гильдии киноактеров, но не мог.

ДЖ. Х: *Квентин, как бы вы охарактеризовали ваши политические взгляды?*

КТ: (*Пауза*). Думаю, я демократ. Определенно не консерватор. Да, определенно я не республиканец. Большинство людей, занимая ту или иную сторону, не пользуются мелкими кисточками, они берут валик побольше и закрашивают каждого в демократы или воинствующие фашисты.

ДЖ. Х: *Последний кинофестиваль «Санденс» отличался изрядным количеством фильмов с крутыми ребятами, насилием и криминальными сюжетами. Как вы относитесь к таким псевдотарантиновским картинам?*

КТ: Лично мне это нравится. Я восхищен этим. Для меня это просто прорыв. Если я немного облегчил художникам движение в этом направлении, замечательно, — значит, мне кое-что удалось на этом свете.

ДЖ. Х: *Вас не раздражает, что Боб Доул назвал «Настоящую любовь» и «Прирожденных убийц», поставленные по вашим сценариям, «безнравственным кошмаром»?*

КТ: Это политическая кампания. Ему только потому и дают эфирное время, что он нападает на всех. Он даже не видел этих фильмов. Мне звонили триллион раз: хотят, чтобы я поучаствовал в «Вечерней реплике» с Доулом. Я в такие игры не играю. Выигрывай свое президентство сам, дружище. А то прямо как у Джорджа Карлина: хотят ввести запрет на игрушечные пистолеты, а мы, бля, собираемся стрелять из настоящих! (*Смеется*).

ДЖ. Х: *Европейцы часто отмечают, что американцы более щепетильны по отношению к сексу, чем к насилию.*

КТ: Я хочу купить на тысячу долларов билетов на «Шоу-гелз».

Пусть «Шоу-гелз» заработают в этом году больше всех. Если бы запрет NC-17 («Детям до 17 смотреть не разрешается») был жизнеспособен, многим киношникам пришлось бы вылезти из подполья, ведь именно этим они живут, этим дышат, именно туда зовут их природные инстинкты. Я имею в виду, нелепо полагать, будто рейтинг NC-17 автоматически означает коммерческую смерть фильма. С какой такой стати? Потому что провалилась экранизация дневников Анаис Нин [«Генри и Джун»]? Это что, приговор?!

ДЖ. Х: *А есть такой фильм, который своей жестокостью вызвал бы у вас отвращение?*

КТ: Я не подхожу к художественным произведениям с моральными критериями. Если это плохо с художественной точки зрения, то не важно, мюзикл это или какая другая херня.

ДЖ. Х: *Влияет ли кино на поведение зрителей?*

КТ: Если бы я не любил так кино и не хотел стать актером, я, наверное, стал бы уголовником. Меня очень привлекала романтика этой жизни. Когда я был подростком, я был абсолютно уверен, что никогда не стану вламывать с девяти до пяти для того, чтобы заработать на «хонду». Я буду просто брать то, что хочу. Я три раза отсидел в окружной тюрьме — ну, там, за ерунду, — но лучше я отсижу в тюрьме, чем буду платить деньги.

ДЖ. Х: *Вы имеете в виду штрафы за нарушение правил парковки?*

КТ: Да, все эти жуткие предписания. У меня всегда были неоформленные машины.

ДЖ. Х: *Значит, по-вашему, нет никакой связи между пристрастием к насилию на экране и в жизни?*

КТ: Я вовсе не пристрастен к насилию в жизни. Я никогда не любил драться. Я не дерусь по правилам дуэльного кодекса. Если уж я дерусь, то дерусь насмерть, предполагая, что противник собирается меня убить. Потому-то я не держу в доме оружия: если бы сюда ворвался двенадцатилетний подросток, я бы его убил. У него нет права врываться в мой дом. Я вынужден предполагать наихудшее. Я не стал бы задерживать его до появления полиции, стрелять в ногу… Я разрядил бы в него всю обойму до последнего патрона. Точно так же я отношусь и к своей работе в кино. Я знаю, что к концу работы никто ничего не напутал и не сделал такого, что могло бы меня расстроить.

ДЖ. Х: *Что, такого никогда не случалось?*

КТ: Никогда! Я даже не беспокоюсь об этом. Я сжег бы негатив. Двадцать миллионов долларов — тьфу! — ерунда.

Тарантино и Джульетт
Мим Юдович / 1996

Квентин Тарантино простужен, и раз это не какая-нибудь простуда, а его простуда, она получает статус злоебучей и говенной. Он небрит, в джинсах и футболке, но, даже хворый, брызжет такой мощной самовлюбленностью, что она перерастает в этакое великодушие и очаровательную непосредственность. Рядом с ним в облаке струящегося дыма — Джульетт Льюис, усталая, стройная, элегантная, в приталенном черном пиджаке и синтетической голубой сорочке. Им вместе, как они сами говорят, «по кайфу»: Тарантино — необузданный, рефлексирующий и неукротимый в работе и в жизни; Льюис — сдержанная, безотчетная и неуловимо порочная. Они сошлись на съемках фильма «От заката до рассвета» (выходит в следующем месяце), сценарий которого написал Тарантино, а поставил Роберт Родригес.

Как ни различны были их пути, Льюис и Тарантино живут в самом сердце Голливуда. Оба успешны в киноиндустрии, самобытны и в известном смысле выполняют тот социальный заказ, который Америка возлагает на знаменитость, — играть на людских страстях. (Особенно Тарантино, сменивший в рекордно короткое время образ полубога на амплуа тирана; совсем недавно критики ополчились на него за фильмы «Обычные подозреваемые» и «Чем заняться мертвецу в Денвере», к которым он не имеет никакого отношения. «Естественно, это должно было произойти, — говорит Тарантино, мотая головой. — Если ты не читаешь рецензий, они тебя не обижают. Но если люди думают, что я самодовольный горлопан, то они ошибаются»).

Как бы там ни было, оба любят свою работу.

— Каждый независимый режиссер ноет о том, как это все его заебывает, — говорит Тарантино. — Но если тебе так хреново, зачем ты этим занимаешься? Если у тебя такая горькая жизнь, брось снимать фильмы!

— Актерство для меня — это разрядка, — говорит Льюис. — Мне становится светло и легко, потому что перед маленькой камерой я вступаю в новый, несуществующий, волшебный мир. Но иногда, — добавляет она деловито, — это просто работа.

МИМ ЮДОВИЧ: *Хорошо. Вы готовы?*

ДЖУЛЬЕТТ ЛЬЮИС: О господи, как все по-военному.

МЮ: *Почему фильмы стали такими плохими?*

ДЖ. Л: Я думаю, идет война между денежными мешками и

художниками. И этим мешкам почему-то кажется, что или вычурная независимость, или скверная коммерция — третьего не дано.

МЮ: *А почему их так заклинило на этом?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Думаю, их уже не клинит. Правила, по которым они играли до сих пор, больше не действуют, и все уже это понимают. Незыблемая формула «Тачстоун», которая существовала в восьмидесятые и не давала сбоев, сейчас не работает.

ДЖ. Л: Точно! Типа никто не ожидал, что «Один дома» станет таким хитом. Никто не мог предсказать успех «Конго».

КТ: Да уж, формулы последних десяти лет больше не работают. Сиквелы снимаются, потому что они в любом случае найдут своего зрителя. Однако эти фильмы, которые собирали сотни миллионов, теперь едва дотягивают до двадцати, а то и меньше. Думаю, Голливуд переживает самые увлекательные времена с семьдесят первого года. Потому что Голливуд увлекателен тогда, когда непредсказуем.

МЮ: *Как альтернативный рок, который непонятно чему альтернативен, так, что ли?*

КТ: Точно. Целую неделю, пока шла премьера «Криминального чтива», я вел шоу Кеннеди «Альтернативная нация» на «MTV». И я спрашивал: «Альтернативная — чему?» Это самое продаваемое говно там.

МЮ: *Надо и Джульетт дать поговорить.*

КТ: Да она и так больше всех говорит!

МЮ: *Давайте переключимся на «От заката до рассвета». Кого ты там играла?*

ДЖ. Л: Я играла дочь священника, дочь Харви Кейтеля. Он разуверился и слегка обижен на Бога, потому что у него умерла жена. Мы с ним колесим на автофургоне по стране и встречаем этих двух головорезов — Квентина и Джорджа Клуни, и они берут нас в заложники. Ну, эти головорезы, конечно, дерутся там, а потом мы попадаем в притон вампиров.

КТ: Самое крутое, что эти вампиры — плотоядные инфернальные чудовища, как крысы, просто очень огромные. Там нет никаких стенаний о муках вечной жизни, для поддержания которой нужна человеческая кровь, и всего этого ревизионистского вампирского бреда. Они просто стая монстров, и ты должен убить их как можно больше, потому что они хотят убить тебя.

ДЖ. Л: И тогда моя девочка превращается в настоящую стерву. Это круто. Она должна превратиться в воина, чтобы прикончить этих тварей.

МЮ: *Значит, вскрываются внутренние резервы стервозности. Скрытый потенциал характера.*

ДЖ. Л: Точно! То, что не задействуется в обычной жизни.

МЮ: *Хорошо, ты вскрыла запрятанную в тебе стервозность. А Джордж Клуни что? По мне, так он просто красавчик.*

ДЖ. Л: Надо думать. Он крутой, а большинство людей если круты, то красивы. Помню, я считала Скорсезе сексуальным, потому что он вел себя как король.

МЮ: *Знаешь, не в обиду, но мне хочется спросить: ты что, западаешь на режиссеров?*

ДЖ. Л: Не только. Я западаю иногда и на официантов, на швейцаров, на носильщиков, на актеров, но не по-настоящему, так — минут на пять.

МЮ: *На этого официанта я сама бы запала.*

ДЖ. Л: На самом деле коридорный, по-моему, интереснее — он такой немногословный и сдержанный. Но я не играю в такие игры, я очень осторожна в этом плане. И парни не западают на меня.

МЮ: *Действительно?*

ДЖ. Л: Да! Или западают… Я в самом деле не знаю. Я просто стала бояться этого с прошлого года, после того как побывала в Нью-Йорке.

МЮ: *Ты была в Нью-Йорке? Ну, там проблем хватает. Нью-Йорк — не самое подходящее место для одинокой девушки. Но тебе удалось отделаться от поклонников на фильме «От заката до рассвета».*

КТ: В Барстоу, где снимался фильм, была в то время грандиозная ярмарка.

МЮ: *Что-нибудь запомнилось из представленного?*

КТ: Мне — нет. С тех пор как дизайнеры стали присылать мне бесплатную одежду, удовольствие от похода по магазинам как-то улетучилось. Больше всего запомнилось, как мы — я, Джульетт, Джордж Клуни и Чич Марин — ходили туда. Сейчас вы кое-что поймете про Джульетт…

ДЖ. Л: Ой, меткое наблюдение! Давай, я это люблю.

КТ: Джульетт — настоящий хамелеон. Если она гуляет по лесу, она ни с того ни с сего становится похожей на ящерицу. Ну, мы прогуливаемся по ярмарке и, конечно, вкушаем свою популярность и все такое. Я подхожу к одному из прилавков, и девушка, узнав меня, тараторит: «О господи, это Квентин Тарантино!» А потом мы заходим в какой-нибудь, например, «Кей-март»[15], и все дамы — откормленные тетеньки в лосинах — верещат: «Джордж Клуни! Доктор Росс!» А Джульетт никто не замечает, и не потому, что она непопулярна.

ДЖ. Л: Просто я была в красных шортах, красно-белом топике и сандалиях.

КТ: И выглядела как все! Народ даже не поворачивал головы в ее сторону. Если ее и узнавали, то думали, что ходили с ней в одну школу.

ДЖ. Л: Ну, вот если бы я была одета, как сейчас, тогда бы…

КТ: Тогда бы ты оторвалась! Сейчас ты отпадная шмара. Я тут в футболке просто отдыхаю рядом с тобой.

ДЖ. Л: У Квентина крутое шмотье.

КТ: А ты плохо смотришься, да? Ой, коза. Ладно…

ДЖ. Л: Квентин, пора бы уже официанту появиться с нашими гамбургерами.

МЮ: *А у меня есть вопрос.*

КТ: Сейчас, сейчас, я еще не закончил свой рассказ. Так вот, и я со всеми своими продвинутыми поклонниками, и Джордж со своими отбросами…

ДЖ. Л: Ой!

КТ: …и Джульетт, просто как помойка…

ДЖ. Л: Ну, ну, ну.

КТ: …так вот, все мы выглядели как Бобби Шерман на фоне Чича Марина! Чич — самый охуенно известный парень на всей этой ебаной планете Земля! Я думал, нас затопчут из-за него! Мы зашли перекусить в «Дейри куинн», и тут началось… выстроилась очередь — водители грузовиков…

ДЖ. Л: Маленькие дети, видевшие «Короля-льва».

КТ: Да-да, точно! Все орут: «Эй, Чич, пусти колечко! Чич! Мистер Марин, можно ваш автограф? Чич, а где Чонг?» Он самый известный парень в Америке!

МЮ: *А что люди воображают о Голливуде? Что означает голливудский миф?*

КТ: Я не знаю. По мне, это проблема маркетинговых исследований и руководства, там все всё знают о том, что думает народ. Я знаю только то, что я думаю.

ДЖ. Л: Надо об этом самих людей спросить.

КТ: Когда я иду в кино, я знаю, что́ хочу посмотреть, и готов поспорить, что все люди так же. Я не знаю, существуют ли вообще голливудские мифы. Мне гораздо интересней что-нибудь вроде телеканала «E!». Основная его задача — демистифицировать знаменитостей и заставить людей думать, что они такие же обыкновенные люди, а никакие не идолы.

МЮ: *А это не то же самое, что в прежние времена делали звезды, занимаясь в передачах какими-нибудь домашними делами, — как Джоан Кроуфорд со своими детьми читали когда-то по радио «Ночь перед Рождеством»? Что-то вроде глубоко*

опосредованной реальности.

ДЖ. Л: Согласна. Думаю, что с развитием медиа…

КТ: Нет, можно, я перебью? Две секунды всего. Я думаю, как раз все наоборот. Потому что вы просто собираете знаменитостей со всей планеты и пытаетесь представить дело так, будто они ваши соседи. А в прежние времена звезды были как боги. Никто не отождествлял себя с Джоан Кроуфорд или Кларком Гейблом — им поклонялись. Что сейчас повально происходит в Гонконге. Кинозвезды в Гонконге — как звезды тридцатых — сороковых годов, они — боги. В некотором роде они, так же как и звезды тех времен, не реальные люди, они существуют только на экране.

ДЖ. Л: Я думаю, канал «E!» — это обожествление кинозвезд образца девяностых годов. Обыкновенное обожествляется, типа: «Смотри, она ест руками картошку фри!» Или как в некоторых статьях: «Она кладет ногу на ногу, смотрит в потолок, вздыхает и опускает голову на руку». Обычные, естественные вещи так поглощают ваше внимание, что становятся божественными. Все люди немного манерны, поэтому непонятно, чем манеры кинозвезды гораздо более интересны.

КТ: Это удивительно, потому что, читая собственные интервью, я просто дурею и становлюсь крайне мнительным. Двадцать статей талдычат о том, как я быстро говорю и размахиваю при этом руками, и я начинаю задумываться: «Ох, может быть, не надо говорить так быстро? Может быть, мне следует причесываться? Может, не надо так размахивать руками?» Я — дегенерат, придурок…

МЮ: *Не надо — не меняйся.*

КТ: Никому не вынести такого рода самоосознание — ни с того ни с сего вдруг начинаешь бояться самого себя. И становишься таким осмотрительным, что приходишь куда-нибудь на фотосессию, как на бой: «Нет, нет, нет, я не собираюсь ложиться в эту лужу крови и сниматься на фоне этой кирпичной стены! И не думайте снимать меня с лезвием бритвы в губах или булавками на бровях! Вы должны снять меня, как Шерон Стоун. Я хочу, чтобы все было красиво!»

ДЖ. Л (*кладет ногу на ногу, смотрит в потолок, вздыхает и опускает голову на руку*): Ох, как это мне знакомо. Иногда просто непонятно, как можно сделать напряженную роль и не спятить. Что меня больше всего запаривает — так это то, что тебе просто надо быть естественной и одновременно трясти головой, как бесноватая в фильме «Изгоняющий дьявола».

КТ: А сколько сейчас всяких шуточек насчет того, как я воспитал Джона Траволту в отношении выбора ролей! Ну а он научил меня правильно позировать на фотосессиях.

МЮ: *Хорошо. Следующий вопрос: Джо Эстерхаз — почему?*

ДЖ. Л: А кто этот Джо Эстерхаз?

КТ: Это сценарист. Он ругал меня несколько раз. Точно не знаю сколько, но…

ДЖ. Л: Я ему ноги переломаю за тебя.

КТ: …в одной телепередаче, которую я не видел, он минут десять из двадцати говорил о том, как пишутся настоящие сценарии и какой он авантажный сценарист, а я при этом… просто придурок какой-то.

МЮ: *Но он написал сценарии «Шлюхи», «Основного инстинкта» и «Шоу-гелз»…*

ДЖ. Л: Бог мой! И он смеет говорить что-то о тебе?! Да на это можно даже не отвечать!

КТ: По правде говоря, мне понравились «Шоу-гелз». Я подумываю о написании статьи в «Филм коммент» в защиту этой картины.

МЮ: *А что тебе так понравилось?*

КТ: Я могу точно сказать, что мне понравилось. Джо Эстерхаз тут абсолютно ни при чем. Я думаю, его сделала звездой Шерон Стоун, она действительно великолепна в «Основном инстинкте». А «Шоу-гелз» — без дураков великий фильм: первое за последние двадцать лет честное крупнобюджетное эксплойтейшн-муви от мейджор-студии.

МЮ: *А предыдущее?*

КТ: «Мандинго» — один из самых любимых моих фильмов. «Шоу-гелз» — это «Мандинго» девяностых.

ДЖ. Л: Вот оно как.

КТ: И еще потрясающе, что не кто-нибудь, а именно Пауль Верхувен отважился снять этот фильм так, как он должен был быть снят. Он снял настоящий эксплойтейшн. Роджер Корман стал пионером этого направления на видео, начиная с «Раздетой для убийства». Эти фильмы всегда о группе полуголых танцовщиц и расправляющемся с ними убийце. Одной из лучших картин в этом роде стала «Обнаженная одержимость» с Уильямом Кэттом в главной роли. «Шоу-гелз» — это сорокамиллионная его версия. Вульгарность — вот что стало отличительной и потрясающей чертой «Шоу-гелз». В них нет никакой красивости. Единственная сцена, которая, на мой взгляд, вообще никакая, это когда Элизабет Беркли и Кайл Маклахлен занимаются сексом в бассейне. Однако сцена, в которой она танцует у него на коленях и заводит его, — это круто, ребята!

ДЖ. Л: Только я думаю, все это скучно.

КТ: В «Шоу-гелз» как только секс начинает надоедать, в фильм вторгается насилие. И Элизабет Беркли превращается в

Пэм Грир и метелит этого плохого парня по полной программе. Так что ты покидаешь кинозал в приподнятом настроении.

ДЖ. Л: Как она убивает его?

КТ: Она не убивает его, она просто выбивает из него все говно.

ДЖ. Л: Собственными руками?

КТ: Ну, она высокая, она словно из красного дерева, на ней эти высокие сапоги, а он изнасиловал ее лучшую подругу. Просто надругался. Поэтому она берет складной нож…

ДЖ. Л: Круто. Ножи — это всегда круто.

КТ: К сожалению, она не полосует его ножом…

ДЖ. Л: У-у, а почему она не воспользовалась ножом?

КТ: …потому что парень на самом деле здоровый, но она забивает его почти до смерти!

ДЖ. Л: Он отобрал у нее нож?

КТ: Нет. Она сшибает его с ног так, что он даже не успевает и слова сказать, а потом безжалостно молотит сапогами на огромной платформе.

ДЖ. Л: Кикбоксинг. Знаю.

КТ: Она просто задолбила его! Это реально круто!

ДЖ. Л: Вау. Знаете, что я хотела бы знать? Я хотела бы знать все сплетни обо мне!

МЮ: *Ну, я все не слышала. Думаю, тебе будет достаточно сплетен о случайной связи на пике твоей творческой карьеры с Брэдом Питтом — еще одной известной персоной. Это должно вполне удовлетворить твою творческую любознательность.*

ДЖ. Л: А связи с другими знаменитостями? У меня больше не было ни одной знаменитости. Тот факт, что я в одной возрастной группе с Джонни Деппом и Лео Ди Каприо, вовсе не означает, что мы все переспали друг с другом.

МЮ: *А ты бы хотела услышать и «голубые» сплетни обо всех?*

ДЖ. Л: Да, сплетни про геев — это прикольно. Про каждого. Про Лео, например. Он спрашивает меня: «Брэд — гей?» А я говорю: «Лео, ты сам гей, ты что, не знаешь? Не слышал еще?»

КТ: Это было круто, когда Джейми Бернард, интервьюировавшая меня для ее книги, спросила вдруг: «Как вы относитесь, во-первых, к сплетням, что вы гей, а во-вторых, к тому факту, что гей-сообщество принимает ваши фильмы и объявляет вас своим?»

ДЖ. Л: Хо-хо! О Квентине тоже есть «голубые» сплетни!

КТ: А я отвечаю: «На самом деле? Круто! Во ништяк-то».

ДЖ. Л: Это потому что они несчастные. У меня был один такой.

КТ: Ты сама похожа на несчастную.

МЮ: *Я слышала, ты собираешь музыкальную группу. Подумываешь оставить актерскую профессию?*

ДЖ. Л: Группу — да, актерство — нет. Я подумывала об этом в прошлом году. Иногда устаешь от всего.

МЮ: *От чего — от всего?*

ДЖ. Л: Любовь. Любовь. Чудовищная, чудовищная любовь, все жилы вытягивает.

МЮ: *Что ты имеешь в виду?*

ДЖ. Л: С шестнадцати до двадцати я была с одним человеком, у нас была настоящая любовь, а потом и в его жизни, и в моей многое поменялось, и побежали эти чудовищные годы, как сейчас…

МЮ: *После разрыва с Брэдом Питтом ты переосмыслила свою жизнь?*

ДЖ. Л: Да, все это было непросто, я даже совершенно потерялась на некоторое время. Я чувствовала себя паршиво. Спасала работа. Съемки помогали мне — я говорила: «Ничего, я могу находиться перед камерой, я могу быть выше всего этого». Это уже в прошлом, но тогда — пару лет назад — это было огромной передрягой для меня, и я должна была вспомнить, что когда-то жила одна и у меня было чувство собственного достоинства и свои собственные мысли. Это были не просто взаимоотношения, это была моя жизнь. Но сейчас все уже прошло, и я думаю, что Брэд и Гвинет[16] — крутая пара. Думаю, он нашел хорошую девушку.

МЮ: *Хорошо. Последний вопрос: что ожидает вас впереди?*

ДЖ. Л: Будущее. Открытое будущее.

КТ: Я хотел бы оказаться в таком положении, чтобы я мог снимать фильм, потом играть, опять снимать, снова играть и т. д. Ведь одна из проблем режиссуры в том, что она занимает чертовски много времени. Для меня всегда было удовольствием вкладывать душу и сердце в свои работы, но съемки заканчиваются — и все. И я хочу побыть другим человеком, пожить другой жизнью.

ДЖ. Л: И чтобы она была по-настоящему опасной, непредсказуемой и необычной.

КТ: Необязательно, просто меня тянет подумать о чем-нибудь не личном. Случалось даже, что я считал дни до окончания работы над фильмом. Теперь я так не думаю. Я жду от будущего только возможности подольше поспать.

ДЖ. Л: А я ожидаю от будущего встречи с тем, кто станет моей любовью на всю жизнь.

МЮ: *Я жду того же самого. Я имею в виду не того, кто станет твоей любовью, хотя, конечно, это мне тоже хотелось бы*

знать.

КТ: Вся Америка хотела бы этого.

Из прошлого: Квентин Тарантино о честолюбии, конъюнктуре и о том, как играть психопатов

Дон Гибалевич / 1996

Квентин Тарантино любит кино. Именно поэтому он делает свои чертовы фильмы. Эпохальным откровением такую мысль не назовешь, но в беседе с Тарантино она всплывает снова и снова.

Сегодня в буфете переоборудованного под фотостудию авиационного ангара Тарантино, расслабляясь после дневной фотосессии за тарелкой с отменным рыбным тако, болтает о классических фильмах кунфу. Когда кто-то упоминает «Мастера летающей гильотины», его лицо озаряется таким восторгом, который большинство из нас приберегает для нежданных встреч с друзьями детства.

— Эти фильмы всегда были у меня одними из самых любимых, — подхватывает он. — Джимми Ван Ю! Кто-нибудь видел первый из них? Это же сиквел… «Мастер летающей гильотины» был сиквелом. В первом фильме показывается, как он стал таким потрясающим однорукими бойцом. Он называется «Однорукий боец» в Гонконге и Великобритании, а в Америке он вышел как «Китайские профессионалы».

Если бы этот парень был вашим соседом по комнате, вы могли бы с легкостью избавиться от полки со справочниками по кино — они все навечно запечатлены в его голове.

Довольно странно: эта ходячая киноэнциклопедия не может вспомнить первого фильма, виденного им в детстве, но с легкостью вспоминает, как мать взяла его на двойной сеанс: «Избавление» — «Дикая банда», когда ему было девять. Фильмы стали его жизнью. Даже сегодня Тарантино считает, что годы, предшествовавшие эпохе видео, были золотым веком хождения в кино — независимо от качества самих фильмов.

— Некоторые фильмы я просто обожал, — вспоминает он. — Один из самых любимых — это «Раскаты грома», особенно когда я был помоложе. Если я где-нибудь читал, что его показывают на Лонг-Бич, я добирался туда на автобусе и смотрел его. Если его крутили в «Аркаде» в центре Лос-Анджелеса, я ехал туда. Я поехал бы смотреть «Нападение на тринадцатый участок», где бы его ни показывали. Я мог смотреть его сколько угодно раз. Это высшая проба.

Тарантино, вероятно, единственный парень, который может

чему угодно присвоить знак высшей пробы и обосновать это — разъясняет, что своим юношеским увлечением фильмами в жанре эксплойтейшн отчасти обязан географии.

— Я жил в Южной Бухте. А недалеко, в Карсоне, где жили черные, латиносы и самоанцы, находился кинотеатр, где все новинки эксплойтейшн показывали сразу, а мейнстримовую голливудскую продукцию — уже после того, как она пройдет в городе. Новые кунфу-фильмы или хорошие боевики там получали в ту же неделю, когда они выходили на экраны, а фильмы типа «Звезда родилась» — когда они уже находились на грани забвения. По меньшей мере два раза в год там был двойной сеанс: «Пять пальцев смерти» — «Выход дракона». Там знали наверняка, что этот показ вызовет столпотворение. Народ всегда валом валил на него. Черные ребята, латиносы, желтые — все орут, вскакивают, пытаются показывать приемы кунфу… в общем, полный улет. С появлением видео все это ушло, ушел… общественный… ритуальный аспект просмотра.

Первым местом работы Тарантино тоже был кинотеатр — для взрослых.

— Меня никогда особо не увлекали порнофильмы, — утверждает он. — Я проработал там лишь около года проводником по залу, когда мне было шестнадцать. Я соврал насчет своего возраста… но не потому, что мне хотелось смотреть эти фильмы. Просто мне нужна была работа. Я плохо знаю мир тогдашнего порно, которое, в известном смысле, было последним оплотом интересных фильмов этого жанра. Тогда они не казались интересными, но теперь, оглядываясь назад, можно сказать, что они гораздо интереснее того хлама, который делают сейчас на видео. Одно то, что они снимались на тридцать пять миллиметров, говорит о многом. Дикость какая-то: качество выпускаемых порнофильмов становилось все лучше и лучше, а потом их стали снимать сразу на видео — и пошла халтура. Я помню, как в восьмидесятые, уже работая в видеопрокате, взял как-то один порнофильм, посмотрел его и подумал: «Господи, да это же уровень телешоу. Немногим лучше». В некоторых порнофильмах семидесятых еще присутствовал элемент непредсказуемости — сейчас он исчез почти полностью. То обстоятельство, что они будут показываться в кинотеатрах, задавало определенную планку, а видеопрокат просто ликвидировал ее. То же самое произошло и с эксплойтейшн. Мне нравится этот жанр, и я с удовольствием пошел бы посмотреть что-нибудь в этом роде. По мне трудно получать удовольствие от просмотра фильма на видео, и я упорно ходил в кино и смотрел всякую лабуду, лишь бы на большом экране, — и в детстве, и

даже на своем третьем десятке. Однако индустрия эксплойтейшн не мертва. Она существует, но только на видео. Сейчас нет автомобильных кинотеатров. С уходом эксплойтейшн-муви из кинотеатров ушло что-то и из прежнего подхода к съемкам. Знание того, что они будут смотреться только на ТВ и видео, отражается на качестве производства. Из них уходит их специфика. Не то чтобы эти фильмы были такими уж особенными, но в них существовала своя энергетика. И ее отсутствие сказывается на качестве фильмов.

Будучи не удовлетворенным одной ностальгией, Тарантино делает активные шаги в защиту этого наследия.

— Я организовал небольшую дистрибьюторскую компанию на «Мирамакс», которая будет выпускать по четыре фильма в год. Называется «Роллинг тандер пикчерз». Мы не делаем фильмов, мы только выпускаем их в прокат. Первым фильмом станет великий гонконгский фильм «Чункингский экспресс». Вторым будет старый эксплойтейшн семидесятых «Крутые сестрички». Это трилогия, снятая Джеком Хиллом, который ставил «Крепкий кофеек» и «Фокси Браун».

Квентин, видимо, единственный парень в этом помещении, кто представляет, о чем идет речь, но он также парень, который делает все возможное, чтобы мы имели шанс насладиться этими фильмами в их первозданном виде.

Его последняя работа — съемки с Джорджем Клуни в безбашенном вампирском боевике «От заката до рассвета», поставленном Робертом Родригесом по сценарию Тарантино. (Невзирая на оживленную полемику по поводу его актерского дарования, он продолжает играть — обидная критика стекает с него как с гуся вода). Как и следовало ожидать, этот фильм ужасов появился благодаря его любви к жанровому кино — и его разочарованию предыдущими опытами в этом жанре.

— То, что сейчас делается на студиях под видом фильмов ужасов, не имеет никакого отношения к этому жанру. Я просто не понимаю, что за херню они там делают. Они совершенно не доверяют публике. Изощряются в создании фильмов ужасов, ориентированных на зрителя, который никогда в жизни не видел фильмов ужасов.

Тарантино подчеркивает, что «От заката до рассвета» выбивается из этого ряда.

— Этот фильм по-настоящему вставляет. Мы делаем картину для зрителя, воспитанного на журнале «Фангория», который давно не видел настоящего фильма ужасов. У нас он получает полный комплект — отрубание голов, перерезание глоток, размазывание мозгов по стенам…

Проект «От заката до рассвета» прорабатывался долго и тщательно.

— На нем я впервые был официально нанят в качестве сценариста, — делится Тарантино. — За полторы тысячи долларов.

Предварительная версия сценария, включавшая только описание Робертом Курцманом набора специальных эффектов, оставляла перед Тарантино широкое поле для творческой разработки истории рисковых братьев Гекко (Джордж Клуни и Тарантино) и их отчаянного броска через мексиканскую границу. Захватив в заложники священника (Харви Кейтель) и его семью, братья ищут убежища в круглосуточном стриптиз-баре «Веселые сиськи», где узнают, что его посетители — ацтекские вампиры, которые собираются ими позавтракать. Тарантино уверяет, что последующая битва за жизнь заставит зрителя скукожиться в кресле от утробного воя, членовредительства и хлещущих потоков крови.

— Поскольку я хотел, чтобы вампиры могли сочиться и истекать кровью, я сделал их кровь зеленой — так, что невозможно ошибиться, кого убивают. Убивают демонов ада. Не людей. Я имею в виду, и людей тоже, но их убивают адские демоны! Однако когда наши герои дают решительный отпор этим демонам, они безошибочно определяют, кого убивают. И они могут убивать столько вампиров, сколько им захочется. Вампиров же не существует!

Упредив таким образом возможные рейтинговые проблемы, Тарантино мог сосредоточиться на своей роли — Ричи Гекко и переложить руководство на плечи режиссера Роберта Родригеса.

— Я там как придурок-психопат, — заявляет он с нескрываемым удовольствием. — Квентина не было на съемках, был только Ричи Гекко. Все, что я пережил, было его жизнью. Я не могу объективно судить о нем, потому что он — это я. У Ричи есть свои оправдания всех совершаемых им поступков. Но он совершенно неуправляем. Есть по-настоящему крутой эпизод, когда Джордж Клуни говорит Харви Кейтелю, что, «если ты не будешь пытаться сбежать, а будешь делать то, что тебе говорят, мы отпустим тебя утром». И Харви смотрит на меня и спрашивает: «Ты не позволишь ему притрагиваться к моей дочери?» А Джордж отводит взгляд и отвечает: «Я с ним управлюсь». Но мы только что видели, что он не может управиться с Ричи. Он хочет быть мне наставником, но не может. Он говорит: «Я даю слово», но последний раз, когда он дал слово заложнице, я изнасиловал и убил ее!

Хотя братья Гекко ведут себя как члены очень

неблагополучного семейства, Тарантино бросается на их защиту, когда кто-то предполагает, будто они не очень ладят между собой.

— Они на самом деле любят друг друга, — настаивает он. — Мы безгранично любим друг друга, в фильме это очевидно! Но герой Джорджа, Сет, отсидевший восемь лет в тюрьме, видит, что я неуправляем. Я делаю то, чего не следует делать, и делаю так, как делать не надо. А он думает: «Что происходит, мать его?! Он без разбора убивает людей, насилует женщину — что это за херня?!» Но поскольку нам надо добраться до этой чертовой дыры в Мексике, ладно… «Надо просто присматривать за ним, а доберемся до Мексики — там все пойдет по-другому. За нами не будут гнаться, и он не будет больше прибегать к оружию. Там он возьмет себя в руки и станет нормальным». Так думает Сет. Ричи же думает, что ситуацию контролирует он. И в какой-то момент вы видите события с его точки зрения.

Сказать, что это точка зрения опасного параноика, — значит не сказать ничего. Но по-своему Ричи заботится о Сете не меньше, чем Сет заботится о нем.

— Если фильм «От заката до рассвета» и был чем-нибудь навеян, то прежде всего книгой Джима Томпсона «Побег», — объясняет Тарантино. — Только вместо любовников тут два любящих друг друга брата. Но, по существу, они стремятся туда же, куда бежали герои «Побега», — в мистическое местечко Эль-Рей. Когда некуда больше деваться, все подаются в Эль-Рей. Туда и бегут братья Гекко.

Как и многие поклонники Томпсона, Тарантино сокрушается о том, что этот аспект «Побега» никогда не подчеркивался в экранизациях, хотя «это лучшая вещь в этой книге».

Излишне говорить, что Тарантино не из тех, кто упускает возможность использовать хороший материал в своих проектах, будь то сценарий, режиссура или продюсерская деятельность. История его жизни постоянно излагается тут и там. Ярые поклонники «Бешеных псов» и «Криминального чтива» уже знают, что он работал в видеосалоне, перед тем как стать гвоздем сезона в Голливуде. Однако сам Тарантино не придает этому особого значения.

— Я всегда хотел делать фильмы, и это просто стало логичным продолжением моей жизни… в противоположность пустому времяпрепровождению в комфортных отелях, где я прежде обитал.

Но что сделало парня, передвигавшего на стеллажах видеопроката фильмы Хамфри Богарта, возмутителем спокойствия?

— Я никогда не учился в колледже, — поясняет он. — Для меня колледжем был видеопрокат. Не в смысле, что я всему научился там… Я не знаю, как и чему учат в колледже. Скорее это накопление жизненного опыта. Проведя там четыре года, ты формально должен начинать взрослую жизнь — но на деле ты пытаешься удержаться в этой свободной зоне. Для меня Видеоархив был этой самой свободной зоной. И в конце концов мои амбиции начали выталкивать меня оттуда. Но привычки сильны. Тебе комфортно в привычных условиях. Это убийственно. Ты понимаешь, что тебе уже тридцать лет и ты все еще работаешь в видеосалоне… Это ситуация, в которой находится большинство людей моего возраста. Люди моего поколения некоторым образом пошли на поводу у прожиточного минимума. Ты работаешь на вещевом рынке, продавая обувь. Ты знаешь всех на рынке. Ты знакомишься с девушками, которые работают там, ты заводишь дружбу с покупателями, и вы вместе пьете пиво после работы. Вы ходите вместе в кино, и все идет лучше некуда. Если ты хоть чуть-чуть усердствуешь, то становишься помощником менеджера через четыре-пять месяцев. Это совсем не трудно; стоит только исправно выполнять свои обязанности, и тебя продвигают вперед. Сначала ты младший помощник менеджера, потом старший, потом ты уже менеджер, а потом… случается какая-нибудь неприятность, тебя увольняют, и ты оказываешься на улице. Надо бегать и искать новую работу. Ты можешь попытаться устроиться в «Нортроп» или «Хьюз эркрафт» — на работу, которая даст тебе возможность начать строить реальную жизнь, — но такое место трудно получить! А в магазин «Найк» ты можешь устроиться продавцом хоть завтра. Бац! — и ты уже работаешь там и знакомишься с новыми людьми и порядками. Ты проводишь с этими людьми дни напролет, находишь там новую девушку, и жизнь струится легко и беззаботно — ты ходишь в кино, зависаешь на пляжах, тусуешься в ночных клубах, становишься менеджером, потом тебя переводят в другой магазин на другом конце города, и снова новые лица, новые знакомства, и вдруг — бац! — ты уволен. Что же тебе теперь делать? Ты шесть лет порхал по разным местам, выполняя работу, которую делают подростки, чтобы платить за бензин. — Тарантино задумывается, словно представив вдруг, как могла бы сложиться его собственная жизнь, останься он на этом пути. — Таков круг, по которому вращается много моих ровесников, наматывая обороты. Я начал понимать это, глядя на своих друзей на четвертом году совместного кружения.

Нет смысла спорить, что Тарантино никогда не был бы приглашен на Пекинский кинофестиваль, пойди он на поводу у

прожиточного минимума.

— Это было очень увлекательное путешествие, — вспоминает он неделю, проведенную в Китае. — «Криминальное чтиво» еще не шло там на большом экране, но видеопиратство в Азии на такой высоте, что вся молодежь фильм уже видела. Абсолютно все студенты Пекинской киноакадемии знали, кто я такой. И все рок-музыканты и подростки меня узнавали.

Это показывает, как далеко могут завести даже скромные амбиции. Тарантино они завели, по-видимому, дальше, чем он когда-либо предполагал. Но как голливудский блеск и международная известность скажутся на нем?

Неизвестно.

И хотя с этого интервью он уезжает в лимузине, в гараже у него по-прежнему стоит видавший виды «гео».

Мой вечер с Кью[17]
Лэнс Лоусон / 1997

Часть I

После финальных титров «Перчатки» Квентин Тарантино и его друг Лэнс Лоусон задержались немного в кинотеатре, чтобы поговорить о разных вещах — «о башмаках и сургуче, / капусте, королях, / и почему, как суп в котле, / кипит вода в морях…»[18] Ну и, конечно, о кино.

ЛЭНС ЛОУСОН: *Какой ты себе представляешь домашнюю развлекательную систему через пять лет?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Ну, я не предвижу особых изменений, потому что я довольно слабо технически подкован. Предпочитаю пленку.

ЛЛ: *С недавних пор, я знаю, ты стал ревностным поклонником лазерных технологий. Что ты думаешь о DVD и его будущем?*

КТ: Ну, нельзя сказать, что лазеры — это тоже навечно. Я имею в виду, что переход с винила на CD был таким быстрым, что я даже не понял, когда это произошло. Такое впечатление, что вчера заходил в «Лакричную пиццу» и там ничего не было, кроме винила, а сегодня прихожу и вижу на полках одни CD и маленькую секцию с пластинками. А потом она и вовсе исчезает.

Что касается особых преимуществ, которые предлагает DVD, то я знаю, на каком языке хочу смотреть фильм, и не надо предлагать мне обрезанную копию, когда мне нужна широкоформатная. Что касается копий, перемонтированных, чтобы соответствовать разным категориям, то мне, как режиссеру, это не нравится. Если я делаю фильм категории «R»[19], значит, так тому и быть. Вот если я продаю его на телевидение и соглашаюсь подрезать его, тогда другое дело: я как режиссер сознательно иду на этот шаг. И не надо всяких мягких и жестких версий моего фильма — я хочу, чтобы люди смотрели тот фильм, который я сделал.

ЛЛ: *До сих пор не достигнуто соглашение между «Юниверсал» и «Диснеем» о формате DVD. Думаешь, они урегулируют этот вопрос?*

КТ: Конечно урегулируют. Как только в продаже появятся проигрыватели, надо же что-то на них смотреть. Но, знаешь, — может, это и глупо, — мне нравится размер лазерных дисков и их упаковка. Я не хочу, чтобы они были меньше. Так же, как с виниловыми альбомами по сравнению с CD, — мне просто

нравится их размер и все такое. Размер — это круто… как-то внушительнее — раскрываешь, а там большие цветные фотографии… это гораздо круче смотрится!

ЛЛ: *Кажется, что лазерные диски теряют некоторые свои преимущества: фильмы на видеокассетах все чаще выпускаются в широкоформатных версиях. Думаешь, это из-за растущего спроса со стороны покупателей?*

КТ: Я думаю, это потому, что покупатели сейчас более осведомлены о широком формате, чем раньше. Ну и, конечно, студии не выпускали бы их, если бы не было спроса.

Знаешь, «Криминальное чтиво» стало одним из первых фильмов, выпущенных одновременно в «квадратной» и широкоформатной версиях. Была мысль выпустить только широкоформатную версию, но в итоге мы решили, что нет нужды устраивать компании «Буэна-Виста хоум видео» такой ад. И как это ни странно, мне нравится версия четыре к трем. Большинство режиссеров сами не занимаются этим форматом. Обычно продюсеры работают с видеоинженерами и потом просто показывают результат режиссеру.

С «Бешеными псами» не было проблем перевода в формат четыре к трем, потому что мы снимали его на «Супер-35» и потребовался минимум подгонок.

Но «Чтиво» невозможно было сохранить без изменений в формате четыре к трем. Вместо искусственного стыка между двумя персонажами, которые должны были находиться в одном кадре, мы просто плавно перемешались с Сэма на Джона и обратно, как это делал Скорсезе в «Таксисте». Разная эмоциональная реакция возникала, когда яппи открывали дверь и видели Джулса, а не Джулса и Винсента. Но все равно я остался доволен результатом.

ЛЛ: *Переход на «Сторону два» в «Бешеных псах» официально признан самым неудачным в истории лазерных дисков?*

КТ (*рассмеявшись*): Да, думаю, сейчас уже официально. Мы сделали все, что могли, с переводом этого фильма на лазерный диск, за исключением перехода на вторую сторону. Хуже сделать было невозможно. Хотя в пять тысяч раз хуже, что это получило такую огласку.

ЛЛ: *Какое влияние окажет цифровое спутниковое вещание на локальные кабельные сети и рынок домашнего видео?*

КТ: Это вопрос не ко мне, потому что у меня дома только спутниковое «DirecTV» и я не испытываю нужды в кабельном. Но если спутниковое вещание предложит дома то же самое, что «Спектравижн» предлагает в отелях, это составит серьезную конкуренцию видео. Потому что у отелей, кажется, есть

определенные договоренности на показ фильмов после того, как они ушли из кинопроката, но еще не дошли до видео, так что можно записывать высококачественные видеокопии с трансляции.

ЛЛ: *Реклама спутникового вещания от Джека Валенти и MPAA!*[20]

КТ (*со смехом*): Нет, это же для домашнего использования, а не для продажи.

ЛЛ: *А когда по кабелю начнут показывать «Бешеных псов» и «Криминальное чтиво»? Или их ждет судьба «Шоу ужасов Рокки Хоррора» девяностых?*

КТ: Не совсем. «Криминальное чтиво» крутили на канале «Старз!» и включили в пакетную сделку «Мирамакс» — «Дисней». У нас были просто фантастические продажи на кабельные каналы! А «Бешеных псов», я думаю, показывают на «Индепендент филм ченнел».

ЛЛ: *Серьезно? Ни разу не видел там «Псов» и не знаю никого, кто смотрел бы «Старз!».*

КТ: Я тоже. (*Смеется*). Я доволен, что «Псы» не пошли на Эйч-би-оу, «Шоутайм» и «Синемакс». Большинство посмотрело их или в кинотеатре, или на видео. И хорошо, что «Криминальное чтиво» не крутили на Эйч-би-оу каждый божий день. Это поистине уникально: мы выпустили «Чтиво» и оно год шло в кинотеатрах. Забудьте про это общепринятое шестимесячное окно от кинопремьеры до выпуска на видео — мы все еще идем в кинотеатрах! Парни из видео еще только строили свои планы, когда я сказал: «Эй, у нас тут как бы культовая вещь, а самый быстрый способ угрохать такую вещь — это сделать ее общедоступной». Я думал, нам надо продержаться хотя бы год до выхода на видео. Люди, связанные с видеобизнесом, хотели ковать железо, пока оно горячо, но у меня есть свой опыт работы в Видеоархиве. Покупатели видео знают, когда кино появится на видео, и они валом повалят в магазины за «Криминальным чтивом».

ЛЛ: *Ты говоришь, что у тебя особое отношение любви-ненависти к видео. Похоже, это тот случай, когда любви больше.*

КТ: Ну, я делаю фильмы для просмотра в кинотеатре, а вне его приходится сталкиваться с довольно неприглядными вещами. Я никогда не предполагаю, что во время просмотра моего фильма люди будут разговаривать или решать кроссворды. (*Смеется*). Но это не значит, что, когда фильм прекращают показывать на экранах кинотеатров, это его последний день. Я отметил это после выхода на видео «От заката до рассвета». Люди кричали из окон своих автомобилей: «Эй, это Ричи… Ричи Гекко!» [Психопат, роль которого исполнял Квентин]. Был просто взрыв моей

популярности после выхода фильма на видео. Причиной тому стала доступность фильма, но эта доступность одновременно и обесценивала фильм. Именно поэтому я коллекционирую кинокопии фильмов. Обладание шестнадцати- или тридцатипятимиллиметровой копией означает, что вы не получили ее задаром. Она для вас важнее, потому что не так доступна. Проще говоря, делая искусство более доступным, мы делаем его одноразовым. Еще один удивительный эффект видео — я стал с интересом смотреть телевизор. Мы так привыкли смотреть записанные материалы и контролировать просмотр — останавливать, перематывать и т. д., — что, когда мы смотрим телепрограмму, она кажется живой, потому что идет без перерыва и не может быть нами остановлена.

ЛЛ: *Но люди в наши дни принимают как должное возможность сдвинуть программу во времени благодаря видеомагнитофону.*

КТ: Ну конечно! Какой замечательный воскресный вечер! Пойдем погуляем, а «Секретные материалы» запишутся! Да, в шестидесятые было по-другому: «Эй, „Человек от Д. Я. Д. И.“[21] начинается, надо бежать». Или сейчас, или никогда.

ЛЛ: *Как-то в одной из передач «Политически некорректен» на кабельном канале «Комеди сентрал» ты выступил — некоторые говорили «выстрелил» — в защиту телевидения семидесятых: «У нас была „Семейка Брэди“, у нас была „Семейка Партридж“, у нас было кунфу и т. д.». Что ты думаешь о телевизионной сети девяностых?*

КТ: Трудно сказать. Я мало смотрел телевизионных передач в восьмидесятые. Я начинал смотреть какой-нибудь сериал, подвисал на нем, а потом остывал. Я больше использовал свой телевизор как монитор: смотрел на нем видео и записывал фильмы. Это продолжалось до тех пор, пока я не приступил к монтажу «Криминального чтива». Тут произошла действительно удивительная вещь. Съемки — это был сплошной цирк, все крутилось как в калейдоскопе. А монтаж — как тяжелая работа с девяти до пяти. Я приходил домой, валился на диван, включал телевизор и смотрел. Тогда я впервые понял, как настоящий американец смотрит телевизор. Так, например, я никогда раньше не видел «Улучшение дома» и понятия не имел, что такое «Грейс в огне», а теперь начал смотреть и въезжать в них. Но у меня до сих пор не вошло в привычку смотреть какой-нибудь определенный сериал, за исключением «Секретных материалов». Есть сериалы, которые хотелось бы смотреть почаще, а то возникает идиотское ощущение, как будто я мало их поддерживаю, ну, ты понимаешь, о чем я? Я смотрел

«Тысячелетие», и мне понравилось, хотя первый сезон я пропустил, а все говорят, что он самый крутой. Еще мне нравится смотреть некоторые повторы. Я не видел «Нового принца из Бель-Эйр» ни разу по кабельному ТВ, но пятый канал здесь, в Лос-Анджелесе, каждый день, в шесть вечера, целый час отдает ему. А потом в полвосьмого идет «Зайнфельд». Но лишь одну передачу помимо «Секретных материалов» я никогда не пропускаю и смотрю с появления ее на «Комеди сентрал» — это «Политически некорректен». Только Дейв и Джей, наверно, кусают локти, потому что в полночь рука машинально тянется к пульту, переключить на «Ночную строку».

ЛЛ: *Помню, пару лет назад, перед тем как снимать эпизод в «Скорой помощи», ты говорил мне, что «Скорая помощь» — это наш аналог «Декалога» Кшиштофа Кесьлевского. Я всегда считал, что было бы круто, если бы ты в дополнение к «Секретным материалам» снял что-нибудь в «Отделе убийств» и «Нью-йоркской полиции». Я думаю, «Отдел убийств», в частности, становится все лучше и лучше.*

КТ: Это хороший сериал. Я видел серию, снятую Уитом Стиллманом с Розанной Аркетт. И еще мне нравится Мишель Форбс, недавно там появившаяся. Думаю, она на самом деле крута. Но, знаешь, может, я недостаточно въехал в эти сериалы, но меня как-то утомляют все эти резкие пробросы действия и головокружительные перемещения камеры. Что-то в них не то — они не органичны. Не в том смысле, что это принижает материал, но мне не хотелось бы снимать в таком стиле только потому, что все серии сделаны так. Я бы хотел использовать и плавные движения камеры, и снимать со штатива. Надоело уже, когда все подряд снимают на шестнадцать миллиметров, потом царапают пленку и называют это стилем.

ЛЛ: *Думаешь, тебе не пошли бы навстречу, если бы ты снимал одну из серий? Обладательница «Оскара» в жанре документального кино, Барбара Коппл, снимала «Отдел убийств» несколько недель тому назад. Возможно, это слегка раздвинуло границы.*

КТ: Ну, я не хотел бы заострять на этом внимание. Когда ты принимаешь такой стиль, то сам же напрашиваешься на некоторую издевку. Что касается Коппл, то ее документальный стиль — именно то, чего они хотят в этих шоу. Мне тоже было интересно снимать серию «Скорой помощи». Мне нравится ее стиль: я люблю съемки с руки, длинные, по четыре, пять, шесть минут, планы. Но и там было не все гладко. Как-то мне позвонили и сказали, что у Джона Уэллса — одного из исполнительных продюсеров — проблемы и он хотел бы, чтобы я вернулся и кое-что переснял в только что сделанной сцене. Такого я еще ни от

кого не слышал. Я сказал: «Я хотел бы обсудить это с Джоном». Тогда одна из продюсеров спросила: «А вы бы стали обсуждать это с кем-нибудь, если бы это был ваш собственный фильм?» И я понял тогда — она права… это не мой фильм — это их фильм. Я приходящий — я снимаю только эту серию и удаляюсь. На ТВ продюсер — хозяин, автор. Это ориентированный на сценариста-продюсера фильм: все сценаристы были продюсерами, а Джон Уэллс был Главным.

ЛЛ: *Телевизионные программы стали показывать рейтинговую таблицу в начале каждого выхода в эфир. Как ты на это смотришь?*

КТ: Я не вижу тут никаких проблем. Это по-своему круто, потому что это именно продюсеры решают, каким должен быть рейтинг. Продюсеры оценивают материал — никаких купюр, никакой цензуры. Так что тебя помечает не кто-то со стороны. Мне бы тоже хотелось, чтобы у меня была возможность говорить: «Я думаю, этот фильм из категории „R“, а этот — из „PG“»[22].

ЛЛ: *А ты не думаешь, что в итоге — особенно это касается новых фильмов для взрослых — рейтинги могут достигнуть красной отметки и отпугнуть рекламодателей? «Нью-йоркская полиция» впервые в этом году попала в финансовую яму из-за того, что рекламодатели отказались от нее.*

КТ: Да ну, это просто глупость. Если рекламодатель не глуп, он в состоянии оценить размер аудитории, которая смотрит «Нью-йоркскую полицию» и соответствующий ее потребностям рынок товаров. Там надо рекламировать машины, пиво и лезвия для бритья, а не чипсы, и рейтинг при этом не имеет никакого значения.

ЛЛ: *Продукция собственного изготовления на Эйч-би-оу имеет огромный успех, и у «Шоутайм» есть подобный комплект. Из них только «Ред-Рок-Вест», «Последнее соблазнение», «Шоссе» и «Потерянный рай» выходили на большой экран. Что ты думаешь о таких фильмах и мог бы ты представить себя в роли режиссера фильма для кабельного ТВ?*

КТ: Некоторые из фильмов Эйч-би-оу, «Шоутайма» и Ти-эн-ти на самом деле круты, даже некоторые от «Ю-Эс-Эй нетворк» тоже круты. Думаю, они делают действительно отличный материал. Я очень сильно прикипел к большому экрану, но было бы круто сделать какой-нибудь мини-сериал или что-нибудь в этом духе. Я никому не говорил об этом, но про себя держу, что было бы круто, если бы мне представилась возможность снять трилогию Лена Дейтона «Гейм, сет, матч». Это три шпионские истории, и если бы я мог сделать по ним мини-сериал, это было бы действительно здорово. У меня была мысль реализовать

телевизионный проект, в котором я был бы занят год, то есть на который у меня был бы целый год и я мог бы заниматься им на протяжении всего этого времени. По существу, и на полнометражный фильм уходит столько же времени, так что на протяжении года я писал бы и снимал все эпизоды этого проекта. В Европе такое делается постоянно. Такие вещи снимает Ларс фон Триер («Королевство», «Медея», «Рассекая волны»), такое делали Фассбиндер («Берлин, Александерплац»), Кшиштоф Кесьлевский («Синий», «Белый», «Красный», «Декалог»): они постоянно перемещались от кино к телевидению и обратно.

ЛЛ: *Ты утверждаешь, что ты необразован в компьютерном плане. А представляешь ли ты, сколько сайтов в интернете посвящено Тарантино?*

КТ: Ну, я слышал, что там их целая куча и масса разного материала обо мне. Сам я этого специально не исследовал, но факт — радует.

ЛЛ: *«Панасоник» и «Филипс» начинают выпуск телефонов стоимостью около четырехсот долларов, которые позволят принимать электронную почту без компьютера: мигающий индикатор известит вас о пришедшем сообщении, — похоже, компьютеры все глубже пробираются в нашу жизнь. Мы приближаемся вплотную к HAL 9000?*[23]

КТ: Просто оставьте мне сообщение на автоответчике! Знаешь, я делал одному заказчику из Японии рекламу, и он подарил мне VR-шлем, который подсоединяется к видеомагнитофону. Я подумал: это будет круто — смотреть фильм, как в «Кинотеатре под куполом», только купол будет у меня на голове, а экран — вокруг. Оказалось, что это просто проектор, прикрепляемый к голове! Я включил «Криминальное чтиво», и Тим (Рот) и Аманда (Пламмер) были передо мной, куда бы я ни повернул голову! Я решил, что смогу прожить остаток своей жизни без такой штуковины. Так что иногда техника — это просто глупость.

ЛЛ: *К разговору о факторах, влияющих на средства домашних развлечений. Эннис Косби и Лоуренс Остин, владелец «Кинотеатра немого кино», оба были застрелены за одну неделю. Я знаю, что ты был частым посетителем этого кинотеатра. Как ты думаешь, такие дикие насильственные акты могут заставить людей воздержаться от походов в кинотеатр и предпочесть им домашние развлечения?*

КТ: Ну, только если живешь в каком-нибудь совсем скверном районе. Люди слышат про такие события и думают: «Господи, вот в каком мире мы живем!» Но через неделю, когда им кто-нибудь предлагает сходить посмотреть «Лжец, лжец», они кричат:

«Конечно! Отличная мысль! Встретимся у кинотеатра!» А что до людей, на которых это все-таки влияет, — это они зря. Нельзя настолько бояться мира.

ЛЛ: *Давай теперь не на такую грустную тему. Поговорим о новом CD-ROM-е Стивена Спилберга — «Место режиссера». Как работалось на этом проекте и что ты думаешь о CD-ROM-ах вообще? Наш друг (режиссер и тоже бывший архивариус) Роджер Эйвери считает, что через пару лет они выйдут из употребления.*

КТ: Не знаю, выйдут они или нет, но работать со Стивеном было круто. Сначала этот проект назывался «Киномастер» и описывался как «киношкола в коробке». Мира [Сорвино] сказала: «Ух, я бы хотела посмотреть, что это такое». Но там нечего смотреть — там надо делать. Игрок получает как бы черновой отснятый материал, а затем все сводит. Мы снимали это как комедию и как серьезное кино, а зритель/«киномастер» соединяет все это вместе как захочет. Мы делали и драматические вещи, и прикольные — в стиле комедии «Аэроплан», — и все получалось просто отпад. Понимаешь, я снимался там перед «От заката до рассвета» и был уже почти в образе Ричи Гекко, когда Стивен попросил меня поучаствовать в этой вещи. Я подумал: «Это интересно. Никому еще не предоставлялась такая возможность, когда в одном кадре можно все делать на полном серьезе — достоверно и драматично, а в следующем переключаться — и выкаблучиваться, как у братьев Цукеров. Вау! Это замечательная актерская гимнастика!» Стивен лучше всех режиссеров работает с актерами. Он просто гений. Работать с ним было круто.

ЛЛ: *А что это за история с сиквелом «От заката до рассвета»?*

КТ: Да, собираются выпускать «ОЗДР 2» и «ОЗДР 3», но это не будут сиквелы в традиционном смысле этого слова. Первый будет приквелом, а во втором действие будет происходить пару недель спустя после событий, показанных в оригинале. Роберт [режиссер Родригес] задумал первый, я — второй. У Роберта была написанная его кузеном история «От заката до рассвета: Дочь палача». Это вестерн. В нем рассказывается предыстория Сантаниko Пандемониум, как она оказалась в притоне «Веселые сиськи». События происходят на сто лет раньше. С другой стороны, Скотт Шпигель, Боаз Якин и я придумали идею сюжета, сценарий по которому написал Скотт. Это рассказ о компании техасских, типа, «бешеных псов», которые собираются ограбить банк в Мексике, но по пути заглядывают в «Веселые сиськи». В общем, приходится им грабить вампиров. Это реально крутой и прикольный, абсолютно безбашенный фильм.

ЛЛ: *В 1996 году — впервые за последние пять лет — продажи видео- и аудиопродукции, которая приносит около трети прибыли всей индустрии бытовой электроники, снизились. Что ты думаешь об этом, если думаешь? Может, это тенденция и причиной этого снижения являются как раз DVD?*

КТ: Понятия не имею, как на это повлияли DVD и вообще тенденция это или нет. Я думаю вот что: на людей оказывает определенное влияние фактор страха. Они боятся, что аппаратура, которую они купили сегодня, завтра устареет. К тому же рынок сейчас насыщен так, что может удовлетворить абсолютно любые потребности. Думаю, сейчас у каждого, кто действительно хочет проигрыватель больших лазерных дисков, он есть.

ЛЛ: *Ты немного рассказал в первой части о том, как придерживал выпуск «Криминального чтива» на видео, чтобы поднять его культовую ценность, но не сказал, насколько эта стратегия оправдалась в финансовом плане.*

КТ: Оправдалась с лихвой! Как я говорил раньше, покупатели видео знают, когда видео поступит в продажу, — они обучены. Но главное, чего много людей не понимает, это что видео продаются не потребителю. Его первыми покупателями становятся торговцы видеопродукцией. После того как их целый год донимают расспросами о каком-нибудь фильме, у них появляется серьезная озабоченность отсутствием этого товара. Это как в Видеоархиве [Манхэттен-Бич, Калифорния], когда у нас миллионы раз спрашивали «Большую среду». И когда она наконец появилась, мы купили четыре копии вместо одной. Точно так же мы поступили и с «Чтивом», и картина стала самой доходной в истории видеопроката, обскакав «Терминатора 2», «Танцы с волками» и «Привидение». И я уверен, что моя стратегия сдерживания, в которую поверили Вайнштейны [владельцы «Мирамакс» — Харви и Боб] и «Буэна-Виста хоум видео», была залогом нашего оглушительного успеха.

ЛЛ: *Ты пришел в видеопрокат с очень богатым багажом знаний о кино — даже странно, что ты сумел подучиться там еще кое-чему.*

КТ: Да. В видеопрокате я разработал еще одну теорию. Когда вышел фильм «Смертельное оружие», он собрал в прокате семьдесят миллионов долларов, и все, кто интересовался боевиками, конечно, посмотрели его на видео рано или поздно. Два или три года спустя появилось «Смертельное оружие 2». Эта картина собрала уже сто пятьдесят миллионов долларов — целую

кучу! И причиной тому было видео — аудитория удвоилась.

То же самое произошло и с «Бешеными псами». «Псы» прокатывались как артхаусный фильм и собрали около трех миллионов, что было на самом деле неплохо. Некоторые ожидали провала, но картина принесла больше прибыли, чем любые другие пять независимых фильмов, вместе взятые, потому что все тогда боролись за экранное пространство. Ни один из этих фильмов толком не раскрутился в прокате, кроме «Жестокой игры», но «Псы» получили столько откликов в прессе благодаря показу на фестивалях, что мы продали больше ста тысяч копий, и это было неслыханно для фильмов не категории «А». Три года спустя, когда мы делали «Криминальное чтиво», я знал, что его ждет огромная потенциальная аудитория — аудитория «Бешеных псов».

ЛЛ: *Ты говорил в первой части о способности видео делать арт-формы более доступными. Тебе есть что добавить к этому?*

КТ: Да. Помню, когда у меня появился первый видеомагнитофон и мама сказала, что я могу покупать и смотреть любое видео, какое захочу, я отправился в магазин и купил «Большой побег». Это было так круто… У меня был свой «Большой побег»! Сейчас мы имеем все это за так. Я знаю, что куча фильмов «Дзатоити» стоит у меня там, куча других картин — в другом месте, что как бы обесценивает эти вещи. Когда я западал на эксплойтейшн в семидесятые, я ходил в кино каждую неделю. А теперь у меня куча видеокассет и лазерных дисков, из которых я больше половины вообще не смотрел!

Поэтому я собираю кинокопии фильмов. Это как глоток свежего воздуха. Вдобавок с копией к тебе приходит ощущение ответственности — может, со временем эта копия станет единственной в мире. Поэтому ты бережешь ее, ты обладаешь ею.

ЛЛ: *Ты как-то сравнил «Скорую помощь» с «Декалогом» Кесьлевского, что прямо-таки возносит этот сериал на пьедестал. Ты все еще смотришь его и считаешь это сравнение уместным?*

КТ (*рассмеявшись*): Тогда шел, как я понимаю, первый сезон, теперь же я его не смотрю. Я просто выбыл на время, но все собирался наверстать. Потом хотел позвонить, взять кассеты, потому что сегодня включать его я боюсь. Я был очень сильно увлечен им, но сегодня, когда мыльная опера идет уже третий год, я сильно не в теме. Я мельком видел некоторые серии — и очень жалею теперь, что не смотрел больше.

ЛЛ: *Недавно шли разговоры, что ты снимаешь рекламу «Найка», которая пойдет во время «Суперкубка». Чем все кончилось?*

КТ: Это всего лишь сплетни. Понятия не имею, откуда они взялись. Мне постоянно предлагают снимать рекламу и

музыкальные видеоклипы. У меня просто нет никакого желания это делать. Я мог бы сделать музыкальное видео на минуту-полторы, но три минуты — это слишком много! (*Смеется*). Все сто́ящие идеи заканчиваются на первой минуте, и потом идет только повторение. Но, по существу, все сводится к тому, что если я не работаю, значит, просто не хочу.

ЛЛ: *Средняя стоимость картины сегодня тридцать три миллиона долларов, плюс от пятнадцати до двадцати миллионов на печать копий и рекламу. Это подняло цену билетов на первые показы до восьми долларов. Как ты думаешь, насколько это влияет на развитие индустрии домашних развлечений?*

КТ: Я не знаю, насколько это влияет на домашнее видео, но я считаю, что это влияет на людей, которые ходят в кинотеатры. Когда я был на Каннском кинофестивале, мне посчастливилось сидеть за одним столом с Робертом Шейе из кинокомпании «Нью лайн» и Харви и Бобом [Вайнштейнами]. Я начал разговор о ценах на билеты, и Роберт встал на их защиту. [Он сказал], цены на билеты высоки, но если сравнивать их с возросшими за десять лет ценами на другие услуги и товары, то билеты все еще доступны и сходить в кино дешевле, чем пообедать в ресторане. И дешевле, чем пойти в ночной клуб, на бродвейскую постановку и т. д. и т. п.

И он прав. Но я уверен, граждане Америки к концу рабочего дня считают, что билеты должны стоить пять баксов. [Конечно], когда ты очень хочешь посмотреть фильм, скажем прямо, с тебя можно запрашивать и десять, и одиннадцать долларов, и ты заплатишь. Правильно?

ЛЛ: *Да, я думаю, немного людей, стоящих в очереди за билетами в кассу «Китайского театра Граумана» на «Звездные войны», покинуло бы ее, если бы цены на билеты были по одиннадцать долларов вместо восьми.*

КТ: Точно! Но я думаю, что высокие цены на билеты убивают привычку ходить в кино. Когда билеты стоили по пятерке, хождение в кино было самым обычным делом. Например, понедельник был «вечером кино». Или: «Сегодня выходной, сходим в кино, да?» А сейчас это требует таких же размышлений, как поход в ресторан. Это становится каким-то особенным событием. Соответственно, и зритель молодеет, потому что молодежь всегда будет ходить на свидания. А в силу возраста многие из них и понятия не имеют, что когда-то билеты стоили по пять баксов! Но большинство из нас — отсталых от жизни людей — считают, что билеты не должны стоить больше. В ту минуту, когда ты начинаешь думать о деньгах, художественная сторона вопроса отступает на второй план.

ЛЛ: *Мы упомянули о том, что ты готовишься к съемкам нового фильма «Джеки Браун». Что бы ты мог рассказать нам о нем?*

КТ: Эта экранизация одного из моих самых любимых романов Элмора Леонарда — «Ромовый пунш». Что касается актерского состава, то планируется участие Пэм Грир, Сэма Джексона, Бриджит Фонды и Роберта Фостера. Место действия я перенес из Флориды в Южную Калифорнию, и мы надеемся запуститься в июле. Я не уверен в дате премьеры, потому что впервые я не планирую выставлять фильм на фестиваль! «Бешеные псы» снимались в горячке, чтобы поспеть к Каннам. Сейчас нам не надо никуда торопиться. Но я бы хотел снять фильм за шесть месяцев… как низкобюджетный фильм. [После этого интервью сроки съемок фильма «Джеки Браун» были сокращены — премьера назначена на рождественские праздники 1997 года. В честь Пэм Грир и подружки Тарантино, Миры Сорвино, выпускающая компания названа «Могущественная Афродита». Тарантино также включил в состав исполнителей Роберта Де Ниро как партнера Сэмюэла Л. Джексона по криминальному бизнесу. — *Дж. П.*].

ЛЛ: *Насчет твоего решения снимать Роберта Фостера в роли Макса, — помнится, я чуть со смеху не лопнул, когда ты объявил о своем намерении привлечь Джона Траволту к съемкам «Криминального чтива». Джон недавно подписал контракт на съемки в «Основных цветах» за двадцать миллионов долларов. Можно ли ожидать, что стоимость Фостера перевалит восемь цифр через пять лет?*

КТ (*смеется*): Роберт на самом деле крут… он станет великим.

ЛЛ: *Насчет воскрешения Траволты — это было просто изумительным предвидением. Ходит слух, ты посоветовал ему сниматься и в «Достать коротышку». В одной из статей говорилось: «Джон Траволта никогда больше не согласится на участие в фильме без предварительных консультаций с Тарантино». Как часто ты общаешься с Траволтой сейчас и имеешь ли ты процент с его заработков?*

КТ (*смеется*): Мы постоянно контактируем. Бываем вместе, обедаем. Он заходил ко мне посмотреть «От заката до рассвета». Джон — крутой… он просто миляга. И — да, я посоветовал ему сниматься в «Достать коротышку».

ЛЛ: *Многие, кто скептически рассматривал твою актерскую карьеру, изменили свое отношение после леденящей роли Ричи Гекко в «От заката до рассвета». Ты и пишешь, и режиссируешь, и играешь. Если бы тебе пришлось выбирать какую-нибудь одну*

профессию, какую бы ты выбрал и почему?

КТ: К счастью, мне не надо выбирать, потому что я люблю все три. Кстати, о режиссуре. Если бы я был актером или сценаристом, я бы не смог так контролировать сделанное мною, как режиссер. Что касается писательской деятельности, — однажды кто-то мне сказал: «Ни один режиссер не поверит так в слова Квентина, как он сам». Я думаю, он был прав.

ЛЛ: *Попробуй спроси Оливера Стоуна! [«Прирожденные убийцы»].*

КТ: О да!

ЛЛ: *Ты показывал мне хронику «Отпадное буги». По-моему, это замечательный фильм.*

КТ: Да, думаю, он хорош! Я вложил в него деньги, а снимала Сара Келли. Она потрясная. Роджер [Эйвери, сценарист-режиссер «Убить Зои»] позвонил мне как раз перед тем, как я начал снимать «Криминальное чтиво». Сара была ассистентом режиссера на «Зои», и Роджер порекомендовал мне ее, и она стала моим помощником на «Чтиве». Она крайне талантлива… Она снимала хронику о съемках «От заката до рассвета». Но это не обычный «фильм о фильме», не какое-нибудь «первое знакомство» от Эйч-би-оу, а изумительная документальная лента о том, как делается кино. Как бы там ни было, эта картина открывала кинофестиваль «На Юг через Юго-Запад» в Остине, и «Мирамакс» сразу подписал на нее прокатный контракт.

ЛЛ: Наступило время… выбора фильмотеки на необитаемый остров. Ты собираешься в длительное космическое путешествие и можешь взять с собой только десять дисков/видеокассет. Что ты выберешь?

КТ: Бог мой, десять дисков… Скорее я взял бы десять кинокопий. Да, я не стал бы брать кассеты или диски… Что касается копий… Ненавижу подобные вопросы, потому что я обычно что-нибудь сболтну, а потом читаю и думаю: «Господи, зачем!» Не знаю… Я взял бы «Досье Ипкресс», «Дзатоити и Черный Плащ» и «Эббот и Костелло летят на Марс»… Не знаю.

ЛЛ: *Ладно-ладно, не мучайся ты так. Спасибо за этот вечер с нами.*

КТ: Ну, это было на самом деле круто! И какое кино мы теперь посмотрим?

Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Джеки Браун»
Запись Питера Киоха / 1997

Квентин Тарантино ответил на вопросы о фильме «Джеки Браун» на пресс-конференции, проведенной «Мирамакс филмз» в лос-анджелесском отеле «Уилшир ридженси» в начале декабря 1997 года — незадолго до рождественской премьеры фильма в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе.

ВОПРОС: *После «Криминального чтива» не слишком ли чрезмерными были ожидания, связанные с вашей следующей картиной?*

ОТВЕТ: Все зависит от работы, которую ты хочешь сделать. Я не хотел выпускать вслед за «Криминальным чтивом» еще одну эпопею. Я хотел сделать что-нибудь поменьше, что-нибудь более персонажно ориентированное. Если считать «Криминальное чтиво» оперой, то «Джеки Браун» — это камерная пьеса. Но если бы мне пришла в голову идея какой-нибудь большой оригинальной истории, я не отказался бы от нее только потому, что уже делал такие фильмы. Может быть, если бы я сделал пять похожих друг на друга картин, на шестой я сменил бы тему. Вероятно, к тому времени я стал бы более разумным. Но только не после двух фильмов.

В: *А ваши поклонники не будут расстроены, что фильм снят не по оригинальному сценарию? Что вы утилизируете чужой материал?*

О: Это не утилизация, это — экранизация романа Элмора Леонарда «Ромовый пунш». Все фильмы Кубрика — экранизации романов. И я думаю, что огромное количество моих поклонников ждали, когда я возьмусь за эту работу Леонарда, потому что наши мысли и ощущения похожи. Кроме того, сценаристы должны заниматься экранизациями или чем-нибудь в этом духе, чтобы их работы не становились одинаковыми. Как актер, режиссер и писатель, я стараюсь быть как можно более разнообразным, показать как можно больше своих возможностей, но при этом я всегда остаюсь самим собой. Поэтому «Джеки Браун» местами становится для меня очень личностным фильмом.

В: *В каком фильме вы впервые увидели Пэм Грир?*

О: Это был «Крепкий кофеек». Я смотрел его в двухзальном кинотеатре Карсона. И мне этого никогда не забыть. Двойной сеанс с «Макинтошем». Два моих самых любимых эксплойтейшн-муви! Еще я видел ее в «Фокси Браун», «Клетке для большой

птички» — фильме про женскую тюрьму, «Черной маме, белой маме». Я был просто без ума от нее. Она настоящая икона и занимает совершенно особенное место в истории кино. Когда феномен блэксплойтейшн обозначился в семидесятых, появился Джим Браун — судя по всему, их единственная великая звезда, и они всегда говорили о нем как о черном Клинте Иствуде. Фред Уильямсон носил мантию черного Берта Рейнольдса, Джим Келли был черным Брюсом Ли. А Пэм Грир не была ничьим черным дубликатом, потому что до этого не было героинь, специализировавшихся на экшне, не было мужественных женщин, не старавшихся быть похожими на мужчин. До тех пор, пока не появились героини гонконгских боевиков.

Пэм была много занята и в театре, и в кино. Ее работа в «Форт Апач, Бронкс» — просто фантастика. Это по-настоящему великая роль. Я всегда хотел, чтобы она снялась у меня. В конце концов я нашел материал, который идеально подходил ей. Кто-то спросил меня: «А ты ее пробовал?» И я ответил, что не обязательно пробовать Чарльза Бронсона на роль, написанную для Чарльза Бронсона.

В: *Вы представляли Пэм Грир в роли Джеки Браун, как только прочитали «Ромовый пунш»?*

О: Нет, не сразу. После того как я прочитал книгу, я начал думать, что из нее можно сделать. И тогда я действительно начал подумывать о распределении ролей. И вот тогда — почти сразу — я остановился на Пэм. Другие померкли.

В: *Сэмюэл Л. Джексон уже играл убийцу в «Криминальном чтиве». Вы задумали использовать его в ином плане в «Джеки Браун»?*

О: Для него нет иной роли, чем Орделл Робби. Для меня Сэм — это идеальный Орделл.

В: *Вы ощущаете себя более зрелым режиссером в «Джеки Браун»?*

О: Мне кажется, что свою зрелость я выказал уже в «Бешеных псах». Не помню, чтобы меня когда-то отличало сильное мальчишество — эй, мам, посмотри, что я поставил, оцени мою работу! Я всегда избегал этого. Крутизна заложена уже в сценарии фильма, в его структуре. Но и там она не показушна, она органична. А общая интонация «Джеки Браун» зрелая. Зрелость в отношении к персонажам, к их… боли, к их отчаянию. Есть, конечно, сострадание к персонажам и в «Криминальном чтиве», но не в такой степени, как здесь. «Бешеные псы» — другое, потому что они очень стремительны и компактны, это сгусток жизни в пакгаузе. По причине этой концентрированности они не могут быть слишком задумчивыми.

«Джеки Браун»? Этот фильм отложенного воздействия на аудиторию.

Просто удивительно. Люди приходят ко мне после просмотра и говорят: слушай, мне на самом деле понравилась твоя картина. И не то чтобы я не верю им, но я думаю при этом: подожди пару дней, прежде чем сказать мне это. В этой картине есть над чем подумать. Она сделана так, что в ней есть кое-что, что тебе понравится и через два дня. И это новая тема для меня. Я привык делать «пинки под зад». Но это другая работа. Это не «пинок под зад». То есть это пинок под зад, если ты смотришь фильм с черной аудиторией в «Мэджик Джонсоне». Но для другого зрителя — а мы старались охватить всю аудиторию — там есть и иные резонансные струны.

В: *Насколько музыка в «Джеки Браун» соотносится с режиссурой?*

О: Я исхожу из того, что музыка должна вести по фильму. Это темп и ритм картины. «Криминальное чтиво» я представлял себе как бытовой вестерн. К нему идеально подходит серф-музыка. В случае с «Джеки Браун» ритм и ощущение фильма лучше всего задает соул старой школы. Не страстные вещи, а спокойные темы Билла Уизерса и *Delfonics*. Так мы намечали сделать. И когда я пришел к этому решению, оставалось только нырнуть в коллекцию моих записей и найти подходящие вещи.

В: *Могли бы прокомментировать частое употребление в «Джеки Браун» слова на «н»?*

О: Я уже говорил, что в данном случае речь о, возможно, самом неустойчивом явлении в английском языке. На самом деле использование слова на «н»… Господи, мне даже трудно произнести это вслух. В нем заложена огромная мощь! Должно ли слово содержать столько мощи? Мой ответ — нет. Любое слово, заряженное такой мощью, должно быть разряжено. Если бы я мог щелкнуть пальцами и разрядить его, я бы так и сделал.

В: *А в вашей работе?*

О: Это не моя работа. В моих работах нет никакой политической пропаганды. Я писатель, и я создаю характеры. И уверяю вас, в лексиконе Орделла слово «ниггер» абсолютно естественно. И не разрешать ему произносить его было бы ложью. А вот Джеки, если вы заметили, почти не использует это слово. Она прибегает к нему лишь в исключительных случаях, потому что она, в отличие от Орделла, другой человек. Она не черная, она не белая, она другое человеческое существо.

В: *А как насчет слова на «т» — «тарантиноподобный»?*

О: Люди постоянно спрашивают меня: «А как вы относитесь к так называемым „тарантиноподобным“ сценариям?» А более

продвинутые говорят: «Ах, каждый четвертый сценарий, прочитанный мною, несет на себе следы вашего влияния». Иногда я смотрю фильмы, которые, как мне кажется, могли быть сняты под влиянием моих работ. Боюсь, что это может показаться хвастовством. Однако я помню, что люди то же самое говорили и о моих работах: будто бы я надергал свои «мексиканские дуэли» у Джона Ву; вот это взял из этого фильма, а вот это из того и т. д. и т. п. Так что эти несчастные парни и девушки принимают обвинения в свой адрес лишь потому, что работают в том же жанре, что и я. Потому что я популярен в этом жанре и имею свой почерк. Это не очень-то справедливо. Все равно что, скажем, кто-то делает неонуар, а ему говорят: «Нет, куда? Это территория Джона Даля!»

В: *Вы хотите снять очередную серию «Джеймса Бонда»?*

О: Да, но не обязательно в том ключе, в котором снимают «Бонда» сейчас. Нет ничего плохого в том способе, которым его снимают сейчас, но мне было бы интереснее сделать его в декорациях «Казино „Рояль“» шестидесятых, как в романе.

В: *Сегодня вы скорее режиссер, сценарист или продюсер?*

О: Я не считаю себя продюсером, хотя и помог некоторым людям и фильмам с запуском. В течение года я писал сценарий к этому фильму и был писателем. Во время съемок я был режиссером. Во время работы над «От заката до рассвета» я был актером. Я собираюсь принять участие в бродвейской постановке «Дождись темноты». В конце января девяносто восьмого мы начинаем репетиции — я буду актером.

В: *Вы не сердитесь на тех, кто считает, что ваше актерство — это не более чем блажь?*

О: Они думают, что я просто дурью маюсь, когда играю, и что этого делать не надо. Надо работать. Просто эти люди совсем не знают меня, они не знают, насколько серьезно я отношусь к этому. Ну да ладно. Это не то сражение, которое выигрывается за один день. Это сражение всей жизни. Я так же серьезно отношусь к актерской игре, как и к режиссуре. Наравне со сценарием я горжусь и своей актерской работой в «От заката до рассвета», точно так же, как сценарием и режиссурой «Криминального чтива». Я не снимался в «Джеки Браун» только потому, что там не было подходящей роли. Вот насколько это серьезно для меня.

В: *Отчего вам хочется сыграть в пьесе «Дождись темноты»?*

О: Гарри Роут — великая роль; первая роль, предложенная мне, от которой у меня сразу потекли слюнки. Я играю вместе с Марисой Томей, которая каждый год играет в какой-нибудь пьесе. Это не просто прихоть киноактрисы. Она замечательная исполнительница: если я потеряюсь, она подхватит действие. И

мы в любом случае дойдем до цели. Это так здорово. Все будет великолепно, потому что… ну, я же не играл в «Джеки Браун», и поверьте, у меня актерское недержание! У меня так все и зудит! Когда я снимал Роберта Де Ниро, вы не поверите, как я хотел быть рядом с ним, теряться иногда, и он бы меня наставлял, а иногда, может быть, и я его. Вы не поверите, как я хотел играть! Но я должен был сидеть и давать указания — потому что не было подходящей роли в этом фильме. Мне это было абсолютно понятно. Но актерская жилка ныла во мне — она кричала криком, — так что я прямо с «Джеки Браун» ныряю в эту пьесу, и мне просто невтерпеж.

В: *Как вы относитесь к популярности?*

О: Ну, я уже привык к ней сейчас, и вообще это неплохая штука. Но к ней надо привыкнуть. С нею бывают проблемы только на романтическом свидании с подружкой, или что-то в этом духе, когда вам лучше побыть наедине. А в основном люди относятся ко мне очень дружелюбно. Я стараюсь разговаривать с ними. На самом деле я контактирую с людьми, которым нравятся мои работы. Одна проблема: это всегда приятно слышать, но, когда люди говорят, что ты сделал великую вещь, это убивает беседу. О чем дальше говорить? Я люблю зависнуть в баре за приятной беседой, но только не о моих картинах. Одна из самых больших проблем популярности — люди перестают разговаривать с тобой и начинают лишь задавать вопросы.

В: *И вручать сценарии?*

О: Я не могу читать сценарии. Просто не могу их читать! Если молодой режиссер дает мне свой студенческий фильм, я всегда честен. Я говорю: «О, с удовольствием посмотрю. Не знаю, правда, когда. Может быть, пройдет много времени. Но в любом случае спасибо за ленту. Если представится возможность, я обязательно посмотрю». Ох, сколько их уже у меня!

А я иду в другую сторону
Серж Каганski / 1998

СЕРЖ КАГАНСКИ: *Прошло около трех лет после «Криминального чтива». Тебе надо было переварить шумиху вокруг фильма?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: «Чтиво» вызвало множество заблуждений, упований, дезинформации. Люди, массмедиа говорили такое, что я зачастую думал: «О, это ничего общего не имеет с тем, что пережил я». К примеру, меня упрекали в том, что я распылялся, а я-то считаю, что после «Чтива» ничего не сделал. Ну конечно, я появлялся в нескольких фильмах в качестве актера, но в каждом из них это занимало всего один съемочный день! После получения «Пальмовой ветви» я был совершенно закручен «Чтивом»: прокат, продвижение, интервью в разных странах. Еще я участвовал в «Четырех комнатах». На все это ушел целый год. Впрочем, я не тот режиссер, который выдает по фильму ежегодно. Если я вкалываю год или больше над одним фильмом, то потом по крайней мере еще год хочу потратить на себя или на то, чтобы заняться чем-то еще, почаще общаться с друзьями, близкими — короче, жить. И только таким образом я насыщаю свою работу, наращиваю свой опыт и содержание будущих фильмов. В течение этого суматошного года я участвовал в фильме Родригеса «От заката до рассвета», ставшем для меня поворотным в смысле актерства. Впервые я появился не в комической роли, не в камео, а сыграл настоящего героя, что задело мои актерские струны. На этом фильме я понял, что люблю играть, что хочу развиваться в этом направлении и впредь. С условием, что буду играть самодостаточных персонажей, соглашаться на серьезные роли. Потом я решил экранизировать «Ромовый пунш» Элмора Леонарда — на это ушел еще один год. С книжкой надо прожить какое-то время, для того чтобы нащупать и вылущить свой фильм внутри этого романного пространства. Таков итог этих трех лет. Сначала я занимался «Криминальным чтивом», второй год ушел на жизнь и восстановление сил, еще один я писал сценарий «Джеки Браун».

СК: *Не боялся ли ты тогда затевать новую работу после феноменального резонанса «Чтива»?*

КТ: Никогда я не боялся, никогда не сомневался в своей способности снимать новые фильмы. Хотя и был уверен, что надо немного повременить: поскольку медиа достигли критической точки, то меня могли только ненавидеть, мною пресытились и от

меня уже тошнило. Но очень важно в связи с этим заметить: журналисты довели себя до болезненного состояния сами. Ведь я их ни о чем не просил, не заставлял писать все эти горы статей обо мне, не так ли? Они так мной объелись, что заболели, но еще и переложили за это ответственность на меня. Стало быть, ничего не требуя, я имел право на такой хипиш, а потом на возвращение к нормальной жизни. В таких обстоятельствах лучше было подождать, не торопиться — пока пена сойдет и все войдет в обычную колею. Когда я писал сценарий и готовился к съемкам «Джеки Браун», то уединился, прервал все контакты с прессой, отказался от интервью, телепередач, чтобы сконцентрировать всю свою энергию на работе. И несмотря на это обо мне продолжали писать! «Где Квентин? Что он делает?» (*Смеется*). Итак, я ощущал давление медиа, но доверял при этом себе. У меня не было абсолютно никакого желания превзойти «Чтиво», никакого стремления набивать себе цену именно в этом направлении и поддерживать свой образ в массмедиа. Я совсем не хотел оставаться на уровне «Чтива», а решил спуститься на несколько этажей, поработать над скромной историей и более углубленно заняться героями. Это просто-напросто соответствовало тому, что я тогда чувствовал. Я, таким образом, был спокоен относительно своих целей, очень доверял будущему фильму и не хотел «Криминального чтива 2». Раздражали, однако, напыщенные разговоры, которые вели те, кто считал, что я сдрейфил, что успех «Чтива» меня парализовал. Какая гадость! Если они так думают, значит, убежден, они плохо смотрели мои фильмы, ничего не поняли ни в них, ни в том, что я из себя представляю. В художественном смысле я ничего не боюсь. Если я хочу снять такой-то трюк в такой-то манере, если я хочу выбрать такого-то актера, то я это делаю, и точка. Все остальное не имеет значения. Если б я дрейфил по поводу успеха, по поводу своего образа или уж не знаю какой хуйни, то после «Бешеных псов» снял бы фильм, который вызвал бы маленький хай. Я бы не заклинился на «Чтиве», не выбрал бы Траволту, которого никто в то время не хотел, и т. д.

СК: *Не думаешь ли ты, что «Джеки Браун» собьет с толку многих фанатов тарантиновского стиля, что некоторые поклонники «Чтива» рискуют разочароваться в этом гораздо менее остром фильме?*

КТ: Это неизбежно, но я на это шел. И поставил *другой* фильм. Ничего удивительного: я знаю, что во мне сосуществует множество разных фильмов. Ну ладно, я вовсе не ворчу на бешеный успех «Чтива», но если такого больше не будет, это не помешает мне спать спокойно. А вообще-то подобный успех мог

бы иметь весьма негативные последствия: публика вслед за журналистами сделала бы окончательный вывод по поводу меня лично и моей работы. Как будто я снял шесть или семь фильмов! «Чтиво» было только вторым. Довольно несправедливо — в этом есть какая-то взвинченность — приклеивать ярлык режиссеру, сделавшему два фильма. Они, кажется, забыли, что я в начале своей режиссерской карьеры. Поэтому я верю, что начиная с «Джеки Браун» эта ситуация начнет проясняться. Моя личность состоит из самых разных граней, и у меня еще просто не было возможности — в первых двух фильмах — все их продемонстрировать. Даже если три мои картины имеют между собой нечто общее, я режиссер другой породы, нежели Вуди Аллен, Спайк Ли или Хэл Хартли, которые снимают фильмы, образующие циклы, — фильмы, во многом схожие и по сюжетам, и по изображению, и по атмосфере.

СК: *В этом смысле ты скорее похож на Говарда Хоукса, одного из твоих кумиров?*

КТ: На Хоукса или Мартина Скорсезе. Их кино мгновенно узнаваемо, но каждый из фильмов этих режиссеров — совершенно отдельный случай. Сейчас, когда я уже сделал три фильма, видно, что и у меня тоже так. И теперь я могу сказать, что следующая картина будет отличаться от «Джеки Браун».

СК: *Идея медленного темпа — на старинный манер — была в этом проекте намеренной?*

КТ: Когда я писал сценарий, то совсем не думал о таком ритме, о растянутом времени. Мне так нравился материал, я был так очарован персонажами, так погружен в историю, что вообще не думал об общем ритме. Как и в большинстве романов, ты сначала знакомишься с главными героями, пытаешься завязать с ними отношения. Представим, что фильм — это автомобиль; герои сидят — кто за рулем, кто на заднем сиденье, исподволь закручивается интрига. С самого начала зритель сидит вместе с героями. Они знакомятся в момент завязки — и это не поверхностная ситуация. Речь идет о том, чтобы узнать героев по-настоящему, втянуться в общение. С этой точки зрения образцовым фильмом для меня остается «Рио-Браво». И в «Джеки Браун» входишь в контакт с героями таким же образом: идешь с ними в бар, выпиваешь, куришь косячок, смотришь телевизор, слушаешь диски. Надеюсь, что к концу фильма ты уже знаешь этих людей как своих старых друзей. Вот это я и люблю в фильмах Хоукса. Тебе доставляет удовольствие проводить время с его героями, потому что они милы, жизнерадостны, колоритны — это отличная компания для прогулок и загулов. Спустя час после начала завязка изменяет развитие сюжета. Завязка «Джеки Браун»

настолько сильная, «вкусная», что дает возможность лучше узнать протагонистов фильма и все нюансы их личности. «Джеки Браун» — в отличие от «Бешеных псов» и «Чтива» — проживается прежде всего персонажами.

СК: *Осознаешь ли ты, что идешь против основного потока американского кино, использующего спецэффекты, быстрый монтаж, сверхраскадровку и длиннофокусные объективы?*

КТ: Да, но я верю, что всегда найдется публика для такого старомодного кино. Я пересмотрел кучу фильмов 70-х годов, и они по-прежнему смотрятся, они столь же уместны сегодня. В детстве я смотрел некоторые из тех фильмов по пять-шесть раз, и никогда они мне не надоедали. Вот говорят о ритме и скорости, установленных для зрителей-подростков, но существует столько людей, ненавидящих эти стандарты. Проблема состоит в том, что именно подростки являются сегодня зачастую единственной публикой, которую мы обслуживаем. Но с «Джеки Браун» все ясно: я обращаюсь к другим зрителям. И моя позиция такова: если какой-то зритель говорит мне, что я должен был ускорить ритм, я ему возражаю, настаивая, что это он должен притормозить.

СК: *Одна из самых замечательных сцен фильма — когда Макс (Роберт Фостер) внезапно приходит к Джеки (Пэм Грир), она готовит ему кофе и т. д. Этот эпизод прекрасен не только сам по себе, но и как полная противоположность тому, что ты делал в первых фильмах.*

КТ: Когда героиня Пэм Грир выходит из ванной, чтобы открыть дверь Максу, сразу можно сказать, что она только что проснулась. И что это тем не менее не мешает ей оставаться такой же красивой. Но ее красота не стандартна, она не из модных журналов. Ее красота гораздо дороже, она намного более трогательная и значительная. Это красота женщины, которая знает жизнь и слегка ею пресытилась.

СК: *Может быть, этот фильм надо смотреть дважды?*

КТ: Я не делаю фильмы только для премьерного просмотра в пятницу, а пытаюсь снимать те, что удержались бы во времени; я хотел бы, чтобы мои картины смотрели по три, четыре, пять раз в течение пяти или десяти лет и чтобы они становились лучше при каждом новом просмотре. Именно это произошло со мной в случае «Рио-Браво». Я не помню, сколько раз смотрел этот фильм, но уверен в том, что с каждым разом он мне все больше и больше нравился. Думаю, что «Джеки Браун» имеет больше шансов, чем другие мои работы, стать именно таким фильмом. Многие видели «Бешеных псов» и «Чтиво» по множеству раз, но, мне кажется, мой последний фильм оставит более глубокий след и окажется более

стойким ко времени. «Бешеных псов» и «Чтиво» пересматривают точно так же, как возвращаются к прослушиванию альбома: тут важен немедленный отклик. Нам нравятся определенные куски, их можно смотреть, не сосредоточиваясь, в компании, выпивая, потом вдруг сконцентрироваться на какой-то любимой сцене, как на песне или даже припеве… С «Джеки Браун» — другое. Думаю, что этот фильм надо смотреть (и пересматривать) от начала до конца, оставаясь внутри, ни на что не отвлекаясь, потому что герои, да и сам поток повествования этого требуют. И при каждом просмотре волнение, чувства зрителей становятся все более и более сильными, все более глубокими.

СК: *В «Джеки Браун» отношения черных и белых совершенно лишены «проблемности».*

КТ: А я и не рассматриваю африканское происхождение Джеки и европейскость Макса как социальный мотив, потому что цвет кожи совершенно не имеет значения в их истории любви, в том влечении, которое они испытывают друг к другу. Они настолько близки в своей грусти, сдержанности, они люди одного возраста, и у них одинаковое отношение к жизни — так что цвет кожи абсолютно выпадает из сюжета.

СК: *В качестве примера расовых и культурных недоразумений можно привести реакцию на слово «ниггер», которое часто возникает в диалогах этого фильма: оно шокировало некоторых чистоплюев. Это слово имеет разные значения в зависимости от контекста и героя, его употребляющего.*

КТ: Черные произносят его постоянно… Когда я сочинял своих героев и писал диалоги, я пытался сделать их как можно более правдивыми. И гарантирую, что поведение и речь моих персонажей в точности соответствуют тому, что они собой представляют. Орделл то и дело говорит «ниггер», потому что такова культура его речи. Огромная часть черных американцев употребляет это чертово слово две тысячи раз на дню. Орделл — один из них. И в его устах это слово не имеет никакой расовой коннотации. Когда Орделл называет Луиса «my nigger», — это комплимент высшего разряда, это означает «мой кореш», «мой брат». Во всех моих фильмах я постоянно играю словами, их звучанием, двойным смыслом… Мне нравится пляска языка, я люблю сделать так, чтобы речь моих героев состояла из свингующих слов. И можно сказать, что в этом фильме они пляшут со словом «ниггер» до изнеможения.

СК: *Все говорят о твоей музыкальной эрудиции и о ее умелом использовании. Но не являются ли именно диалоги настоящей музыкой твоих фильмов? Я хочу сказать, что твоя работа с Сэмюэлом Л. Джексоном сравнима с партнерством автора песен и*

певца. Ты станешь для Сэмюэла Л. Джексона тем, кем Норман Уитфилд был для Марвина Гэя.

КТ: Блестящая аналогия. Обычно, когда мне задают вопросы о Сэмюэле, нас всегда сравнивают с парочкой Де Ниро — Скорсезе. Думаю, что никто не произносит мои диалоги с таким счастьем и с таким пониманием, как Сэм. Другие актеры тоже замечательны, но Сэм не довольствуется тем, что он хороший актер. Ему удается зацепить музыкальность моих диалогов и заразить ею зрителей. В речи черных гораздо больше музыкальной пластики, и когда Сэм произносит написанные мной слова, создается впечатление, что он их напевает. Однажды я ему сказал: «Сэм, никто так хорошо не играет музыку моих диалогов, как ты». И он мне вернул комплимент: «Квентин, никто, кроме тебя, не пишет такой прекрасной музыки». (*Смеется*).

СК: *Ты дал Де Ниро роль почти немого персонажа, чтобы противопоставить его герою Сэмюэла Л. Джексона, у которого язык хорошо подвешен?*

КТ: Конечно. Я считаю, что работа Де Ниро отменна, он сыграл невероятно тонко. Эта роль требовала сверхточного владения телесной пластикой. Говоря откровенно и без всякого преувеличения, Роберт Де Ниро — самый лучший, самый упрямый, самый безупречный актер, когда надо сыграть героя на глубине возможного перевоплощения. Когда он влезает в шкуру персонажа, то никаких зазоров не остается! Я ему рассказывал о роли по телефону, и вдруг он меня спрашивает: «Что носит этот говнюк?» (*Смеется*). Он действительно невероятно глубоко проник в образ Луиса. У нас был восхитительный момент во время подготовительного периода. Мы выбирали костюмы и аксессуары: какое оружие он использует, нужны ли ему водительские права, какие сигареты он будет курить и т. д. Короче, мы пришли в отдел бижутерии. Я подумал: «Луис ничего такого не наденет, это не его стиль, у него даже часов не будет». В эту секунду Де Ниро посмотрел на меня и говорит: «Знаешь, по-моему, Луис все это дерьмо не носит, как думаешь…» (*Смеется*). А когда видишь Де Ниро в других фильмах, на нем навешано столько побрякушек. (*Смеется*). Тот эпизод в магазине восхитительно продемонстрировал наше взаимопонимание.

СК: *Ты остаешься и теперь зрителем-фанатом?*

КТ: Да. Но в кино я бываю гораздо реже. Раньше я только и делал, что смотрел фильмы. Сейчас я трачу время на то, чтобы изучить что-то другое. Я, например, неплохо занимаюсь спортом, продолжаю много читать… Но по-прежнему влюблен в кино. Только что начал собирать личную коллекцию старых фильмов, настоящие шестнадцати- и тридцатипятимиллиметровые копии

— это меня займет на ближайшие годы. Забавно — меня часто спрашивают, что же я думаю о новых технологиях, купил ли я какой-нибудь новый суперприбор… А я иду в противоположную сторону, хватаю кинопроектор с шестнадцатимиллиметровой пленкой и погружаюсь в историю кино.

Для меня очень важна правда
Эрик Бауэр / 1998

ЭРИК БАУЭР: *В «Джеки Браун» вы стремились сделать диалоги более естественными. Это резко контрастирует с традиционными для вас стилизованными диалогами.*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: До «Джеки» я поставил лишь два фильма; подождите, пока на моем счету будет штук шесть, а потом уж начинайте навешивать ярлыки. Действие «Бешеных псов», «Криминального чтива» и поставленных по моим сценариям «Настоящей любви» (Тони Скотт) и «Прирожденных убийц» (Оливер Стоун) происходит в моей собственной вселенной, но они от этого не превращаются в фантастику. События же этой картины разворачиваются не в моей вселенной, а во вселенной Элмора Леонарда, мне было интересно ставить фильм вне своего мирка. Из-за этого мне хотелось показаться сверхреалистом. Чтобы добиться иного, чем прежде, внешнего облика картины, я сменил оператора — получилось все равно здорово, но чуть более правдоподобно, чуть меньше похоже на кино. Вообще мне нравится строить декорации. В «Джеки Браун» я этим не занимался. Все сцены сняты на натуре.

ЭБ: *Как повлияли книги Элмора Леонарда на ваш пластический стиль?*

КТ: С самого первого романа, который я прочел, меня заворожили его персонажи, то, как они разговаривают. Его герои способны вести разговоры *вокруг* чего-то, а не о чем-то. Леонард продемонстрировал, что разговор может уходить куда-то в сторону, причем этот уход в сторону имеет ничуть не меньшее значение, чем главная тема. Так ведь говорят люди и в реальной жизни. Пожалуй, более всего влияние писателя ощутимо в «Настоящей любви». Тогда я пытался написать сценарий в духе романов Элмора Леонарда. Это не плагиат, здесь нет ничего вульгарного, откровенного — просто общий стиль, общее ощущение.

ЭБ: *В «Джеки Браун» перипетии сюжета имеют меньшее значение, чем в ваших предыдущих фильмах, а сюжетные повороты нередко рождаются из диалога.*

КТ: По-моему, получилось неплохо. Все развивается. Это фильм не о том, что Джеки в первые же десять минут сумела сообразить, как отхватить полмиллиона долларов, нет! Это фильм о том, как она шаг за шагом приходит к этой мысли, когда меняется жизнь, ситуация, когда ее влечет то в одном

направлении, то в другом. Ее планы медленно вырисовываются, зато потом она уже неуклонно реализует их, пока не добивается своего. Совсем как в каком-нибудь романе — в том смысле, что первые девяносто минут посвящены характеристике персонажей. Потом идет собственно действие: в последние полчаса они все это и совершают, передают деньги и т. п.

ЭБ: *Какие задачи вы ставили перед собой, когда писали сценарий?*

КТ: Мне интересно было следить за развитием образа чернокожей женщины. Цвет кожи влияет на всю ее жизнь.

ЭБ: *Вы изучали специально мир таких людей, как ваша героиня, прежде чем писать ее характер?*

КТ: Я был знаком с несколькими женщинами, напоминавшими Джеки. Какие-то черты ее характера я нашел и у себя. Хоть я и подшучиваю над собой, но я во многом последователь Станиславского. Когда я пишу, я перевоплощаюсь во всех своих персонажей. Когда не пишу — становлюсь одним из героев или двумя сразу. Целый год я был Орделлом. В этом фильме он мне ближе всех. Я ходил, как он, говорил, как он. Я целый год оставался Орделлом. Я не мог, да и не хотел от него избавиться. В каком-то смысле Орделл задает темп фильму. Определяет его тон.

ЭБ: *Что вы имеете в виду?*

КТ: Его манеру говорить, одеваться. Орделл олицетворяет старую школу негритянской музыки. Он мне очень близок. Если бы я не стал художником, я бы, наверное, был в точности таким, как Орделл.

ЭБ: *Но это не его фильм.*

КТ: Это фильм Джеки, но самое интересное в ней то, что характер-то ее совсем не очевиден. По сюжету у нее должно быть непроницаемое лицо. Зрителю не положено догадываться, что происходит у нее в голове. Среди прочего я полностью сохранил в экранизации то, что всякий раз, оказавшись рядом с Орделлом, она ему все выкладывает про полицейских. Меня это всегда удивляло. Я думал: «Да не верю я, что она спит с Максом. Надеюсь, она нас не обманывает, но на все сто я не уверен». Макс — это зритель. Мы смотрим фильм его глазами. Он совесть и сердце фильма. Макс — это зритель, а Орделл — ритм и душа фильма.

ЭБ: *Орделл у вас очень интересен, потому что персонаж изменился по сравнению с книгой. В вашем сценарии он намного умнее.*

КТ: С Орделлом, Мелани и Луисом я познакомился, прочтя «Переключатель». Это было мое первое знакомство с Леонардом,

так что еще до публикации «Ромового пунша» я прекрасно знал этих героев, потому что в пятнадцать лет мысленно экранизировал «Переключатель».

ЭБ: *Каковы отличительные признаки мира Тарантино?*

КТ: Я пытаюсь не впадать в аналитику в процессе письма. Я стремлюсь устанавливать прямую связь между головой и рукой и следовать за ними, следовать за своими инстинктами. Для меня очень важна правда. Вот я что-то пишу, а потом дохожу до того места, где мои персонажи могут двинуться туда или сюда, и вот здесь я просто не могу солгать. Персонаж должен оставаться верен самому себе. А это я не часто вижу в голливудских фильмах. Гораздо чаще я вижу, как персонажи врут на протяжении всей истории. Как будто авторы постоянно себя одергивают: этого герои сделать не могут, потому что тогда пришлось бы развернуть фильм вот в том направлении, а этого нельзя потому, что это нежелательно с точки зрения демографии. Я считаю, что персонаж не может сделать что-то плохое или хорошее, он может лишь поступать правдиво или фальшивить.

ЭБ: *Когда вы садитесь писать, то уже знаете, что в сценарии будет четыре-шесть основных сцен. Но вам придется прописать и все сцены между ними — в них, из них и рождаются ваши персонажи. Там вы их находите, там они живут. По-моему, романисты пишут точно так же.*

КТ: В отличие от большинства сценаристов, у которых остается одна структура. Я же этим просто не занимаюсь. К концу первого акта уже известно, что должно произойти то-то и то-то. Это мне неинтересно. Важен авторский голос, и я не вижу причин, почему его не может быть в сценарии. Когда вы и сценарист, и режиссер, то это еще проще. Правда, теперь в этом даже нет необходимости — самому ставить свои сценарии. Пишется куча плохих сценариев, так что если предложишь хороший, кто-то непременно откликнется. Конечно, когда вы только начинаете свою карьеру, может пройти много времени, прежде чем ваша работа попадется на глаза людям, способным ее оценить. Ваш труд будут отвергать те, в чьи обязанности входит чтение барахла. Но если вы окажетесь настойчивым, то рано или поздно доберетесь до того, кому до смерти надоело читать сценарии. Вот такой человек действительно оценит нечто новое. В этом и была загвоздка на заре моей карьеры — я писал ту же ерунду, но по-другому, а «по-другому» для всех «чтецов» означало «плохо». Когда Дэвид Мамет еще не был Дэвидом Маметом, многие, наверное, думали, что он слишком уж часто нецензурно ругается. Зато когда вас узнают, когда вы получаете клеймо доверия, все меняется в восприятии вас и вашего творчества.

ЭБ: *Вы повторяете одно и то же слово или выражение в диалоге, чтобы усилить его воздействие?*

КТ: Очень часто. Мне нравится так поступать. Мне кажется, в моих диалогах есть музыка или поэзия, а повторение каких-то слов придает ритмичность. Это происходит как бы само собой, когда я ищу ритм сцены.

ЭБ: *Вас критиковали за употребление слова «ниггер» в «Джеки Браун», а вы ответили, что ни одно слово не должно иметь какой-то особой власти в нашей культуре. Вряд ли я на это клюну. Вы, случайно, вставляете его не для того, чтобы наэлектризовать, раззадорить зрителя?*

КТ: Ни одно слово не должно находиться в словесной тюрьме. Это все язык. И если бы я поступал так, как вы говорите, я бы лгал. Я употреблял бы слово ради эффекта. Мы все время так делаем. Говорим что-то, чтобы рассмешить собеседника, чтобы произвести впечатление. Я же стараюсь всякий раз найти такое слово, которое употребил бы данный персонаж. Вы привели в пример слово «ниггер». В «Криминальном чтиве» его произносят разные действующие лица, вкладывая в него каждый раз другой смысл. Все дело в контексте, в котором слово употребляется. Нас не оскорбляет, когда это слово звучит из уст Ричарда Прайора или Эдди Мерфи, потому что они чернокожие. Известен контекст, в котором слово произносится. Сэмюэл Л. Джексон в роли Джулса в «Криминальном чтиве» говорит «ниггер» не так, как Эрик Штольц в роли Лэнса или Винг Рэймс в роли Марселласа.

Если вы пытаетесь передать черный диалект, нужно использовать определенные слова, чтобы придать речи музыкальность, и одно из этих слов — «ниггер». Сэм Джексон часто говорит «ниггер». И Орделл так разговаривает. А я белый, который не боится этого слова. Я не ощущаю на себе вины белого человека и не считаю, что к расовым вопросам можно прикасаться лишь в белых перчатках. Я выше этого. Меня никогда не заботило, что́ кто-либо может обо мне подумать, потому что я считаю, что правду всегда видно.

ЭБ: *Вы долго обдумываете, как противопоставить в фильме юмор и насилие?*

КТ: Не дольше, чем я обдумываю что-либо другое. Это будто такое блюдо, состоящее из двух ингредиентов: вкусно, лишь когда ешь их вместе. Я не лезу из кожи вон, чтобы этого достичь, это выходит само собой.

ЭБ: *Последняя сцена между Мелани и Луисом почти дословно взята из книги. Но она как будто вами написана.*

КТ: Да, у меня тоже такое ощущение. Когда я разговаривал с Элмором Леонардом, к примеру, о сцене, в которой Орделл

убивает Луиса, то обнаружил, что он пишет так же, как и я. Он до последнего момента не знал, кто кого убьет. Он знал только, что один из героев будет убит, но до самого конца не знал, кто это будет и как это произойдет.

ЭБ: *В отличие от вас у Леонарда было больше времени на развитие характера Луиса. В книге его жестокость в последней сцене представляется логическим развитием свойств его характера, у вас же она воспринимается как шок.*

КТ: Да, как, в общем-то, и в жизни. Внезапно. В реальной жизни насилие редко зреет постепенно, как в кино. Характер просто взрывается. По-моему, это придает фильму реалистичность, особенно в сцене, о которой мы говорим.

ЭБ: *Но разве не важно, чтобы действие было подготовлено, чтобы зритель понимал, почему происходит то или иное событие?*

КТ: Оно и подготовлено. Просто Луис не целиком выплеснут на экран. Помню, когда я с Де Ниро разговаривал об этой роли, я говорил: «Этот персонаж не похож на остальных моих героев». Актерам нравится играть в моих сценариях, потому что им часто приходится говорить крутые вещи, тогда они и сами себя крутыми чувствуют. Я говорил Де Ниро: «Луис немногословен. Для того чтобы его сыграть, понадобится язык жестов». Я разговаривал с величайшим в мире характерным актером. Поэтому-то я и хотел, чтобы он играл эту роль.

ЭБ: *Вы высказывали опасения, что ваш собственный голос может когда-то устареть. Не потому ли вы решились на экранизацию?*

КТ: Нет, не потому, но попутно и такая цель достигается. Так легче не потерять свой талант. Я не хочу, чтобы меня воспринимали как нечто само собой разумеющееся. Я не хочу, чтобы попусту растрачивалось то, что я могу предложить. Когда вы смотрите что-то, сделанное Дэвидом Маметом, вы точно знаете, что слушаете диалоги Мамета. Мне хочется этого избежать. Я хочу, чтобы зрители смотрели мой *новый* фильм, а не мой *следующий* фильм. Я хочу, чтобы у каждого фильма была совершенно самостоятельная жизнь, но в то же время чтобы все они вместе складывались в единое целое.

ЭБ: *Вы несколько раз повторяли, что не хотели бы получить известность как «парень с пушкой». Но и «Джеки Браун», и ваши следующие проекты все представляют собой криминальные фильмы.*

КТ: Следующий фильм, который я поставлю как режиссер, будет, думаю, вестерном.

ЭБ: *Вестерн в духе «Хорошего, плохого, злого» или «Непрощенного»?*

КТ: Да нет, другой. Тюремный вестерн. Действие будет происходить в тюрьме Юма. Так что вестерн в духе «Мотылька»…

Подсевший на кино
Марк Олсен / 2003

В конце длинного проезда, ведущего к уединенному дому Квентина Тарантино на Голливудских Холмах, гостей встречает ярко-желтый «Pussy Wagon»[24], которым пользовалась Ума Турман в первой серии, или, как предпочитает говорить автор, первом томе, его нового фильма «Убить Билла». Приверженность Тарантино к памятным сувенирам, мелочам и мифологии, связанным с его картинами, стала легендарной и полностью соответствует пылкому нетерпению, с каким поклонники ожидают каждую ленту режиссера.

Его предыдущий фильм «Джеки Браун» вызвал в некоторых кругах недоумение намеренно смиренной обрисовкой характеров персонажей, а также тем степенным достоинством, с которым режиссер провел свою партию сквозь материал, почерпнутый из романа Элмора Леонарда. Если медлительность повествования в «Джеки Браун» требовала определенного привыкания, в связи с чем кое-кому пришлось смотреть картину не единожды, то «Убить Билла» — это концентрированный заряд энергии, взрыв красок, музыки и действия. Сумасшедшая амальгама фильмов о мщении и фильмов в духе жанра кунфу школы братьев Шу, эта картина настолько же чрезмерна, насколько «Джеки Браун» была «недоговоренной».

Невеста, оставленная умирать в день собственной свадьбы своими бывшими партнерами — бандой убийц, известной как «смертоносные гадюки», — просыпается после комы, длившейся пять лет, с твердым намерением отомстить за предательство. Одного за другим выслеживает она тех, кого считала друзьями (их играют Дэрил Ханна, Майкл Мэдсен, Вивика Фокс и Люси Лью). Самый последний в ее списке — Билл, в исполнении Дэвида Кэррадайна. Снимая в Китае, Японии, Мексике и Соединенных Штатах, подпитываясь анимэ, итальянским джалло, блэксплойтейшн и другими поджанрами, Тарантино ставит мувимуви, то есть кино, которое сам любит более всего смотреть. В результате получилось нечто столь грандиозное, что рамки одной картины не выдержали, и Харви Вайнштейн, глава «Мирамакс», предложил разделить материал и выпустить два фильма. Эпизод в Доме голубых листьев — барочная битва, составляющая кульминацию первого тома, — снимался восемь недель, в то время как все «Криминальное чтиво» — десять.

Тарантино особенно узнаваем там, где он по-своему

использует популярные хиты — можно ли слушать «Stuck in the Middle of You» или «Didn't I (Blow Your Mind This Time)» и не вспоминать эпизоды из его фильмов? На этот раз он заимствует музыку из чужих фильмов, компилируя и препарируя партитуры Бернарда Херрманна, Эннио Морриконе, Айзека Хейса, Квинси Джонса и Луиса Бакалова и добиваясь поразительного эффекта. Заимствуя музыку хип-хоповой группы *Wu-Tang Clan*, он плетет фантастическое музыкальное покрывало, делая новый шаг за пределы своих прежних достижений. Активизация исхоженных жанровых троп напоминает то, как Боб Дилан перефразировал в композициях своего альбома «Love and Theft» «Признание якудзы» японского писателя Дзюнъити Саги. Если Дилан берет крутого азиатского гангстера и бросает его на пыльные американские дороги, то Тарантино вносит на свою территорию первобытную образность и анархическую повествовательность фильмов о мщении и фильмов кунфу. Иконическая грандиозность спагетти-вестернов Серджо Леоне была обязана своим рождением самурайским фильмам Куросавы, в свою очередь вдохновленных американским ковбойским кино. Похоже, Тарантино решил поставить все на свои места раз и навсегда.

Тарантино говорит, что смонтировал около сорока процентов второго тома «Убить Билла», и, не раскрывая всех карт, обещает, что вторая часть будет более фабульной и более подробной в раскрытии характеров, а также более щедрой на «тарантиновский диалог», который почти отсутствует в первой.

МАРК ОЛСЕН: *Вы переходите от гангстерского кино к фильмам о мести и фильмам кунфу. Это отражает ваши собственные зрительские интересы?*

КВЕНТИН ТАРАНТИНО: Для меня смотреть кино и делать его — две взаимопереплетенные вещи. С самого начала я был фанатом не столько жанра, сколько поджанра. «Бешеные псы» — это не гангстерское кино, это фильм с ограблением, что есть своего рода поджанр. Мне кажется, что я в разное время подсаживался то на один, то на другой поджанр. И прежнее увлечение перехлестывало новое, когда я собирался делать очередной фильм. Если я когда-нибудь потеряю интерес к кино как зритель, я вместе с тем утрачу все, чем располагаю в качестве режиссера. Одна часть меня хочет делать фильм в жанре итальянского джалло, другая — европейского эротического кино, третья — кино про женщин в тюрьме, четвертая — островное кровавое филиппинское кино, кино типа «Грязной дюжины» или мой собственный вариант спагетти-вестерна. Последнее я, пожалуй, и делаю.

МО: *Почему вы разделили «Убить Билла» на два фильма?*

КТ: Первоначально — из-за длительности — Харви Вайнштейн хотел меня урезать. Я надеялся ограничиться двумя с половиной часами — девяносто минут на первую часть и час на вторую. Вряд ли бы это удалось, но я так хотел. Мне бы в голову не пришло сделать два фильма вместо одного, пока Харви это не предложил. Зато вы увидите, что это пошло на пользу, — я вырезал все самые скучные сцены.

МО: *В монтаже?*

КТ: В сценарии. Если бы «Убить Билла» был музыкальным альбомом, он весь состоял бы из хитов. Кроме того, здесь не осталось никакой воды, только чисто жанровые эпизоды. Как подсевший на кино я мог бы управиться с версией в три с половиной часа, но если вы не такой киноман, как я, то вряд ли переживете такой передоз. Временной разрыв в несколько недель между первой частью и второй уникален. К моменту выхода на экраны второго тома уже появится в продаже видео и DVD, и, если захотите, сможете посмотреть все кино сразу, но для этого надо быть подготовленным всей вашей жизнью.

МО: *Одна из самых удивительных примет первого тома — скудность диалога. Здесь почти не разговаривают.*

КТ: Мне хотелось, чтобы это был выброс адреналина. Мы следуем за Невестой и не хотим потеряться на этом пути. Она действует не останавливаясь с тех самых пор, как выходит из комы. Мой самый любимый кадр — когда она открывает глаза в инвалидной коляске; она приходит в себя, она убивает этих ребят, еще когда не может даже оторваться от коляски, — неподвижность ее не останавливает.

В монтаже я не использую никаких хитроумных трюков, никаких завихрений, только простые флэшбэки. Предмет моей гордости — сцена объяснения между Вернитой Грин (Вивика Фокс) и Невестой, а также монолог О-Рен Исии (Люси Лью) в сцене с боссом Танакой [это квентиновский диалог, но на японском языке, так же как фантастический словесный фейерверк в заснеженном саду. — *М. О.*]. Тем не менее это экшн, диалог тут не нужен. А вообще, во второй части вы сможете насладиться диалогом в полной мере, хотя лично я особого значения ему не придаю.

МО: *На меня произвел огромное впечатление длинный эпизод в Доме голубых листьев. Незадолго до финала Невеста входит в синюю комнату, и тут меняется освещение; зритель выпадает из реальности фильма и оказывается в удивительно прекрасном заснеженном саду.*

КТ: Реалистичность здесь вообще ни при чем, тут можно говорить о театральности и об операционализме. Я пытался

застолбить эту тему еще в сценарии, подчеркнуть, что речь идет не о реальности, а о декорационном пространстве.

Беда гонконгского кино в том, что финальные боевые сцены чрезвычайно затянуты. Я решил, что у меня будет внушительная боевая сцена, но многосложная. Силуэт на широком цветном фоне менее всего имеет японский колорит, это скорее цитата из старого кино кунфу. Очень многие фильмы братьев Шу и студии «Голден харвест» открываются титрами, за которыми силуэт персонажа под музыку производит характерные боевые движения на фоне цветного задника.

МО: *А зимний сад — это результат влияния Сэйдзюна Судзуки или Кэндзи Фукасаку, которым вы посвятили ваш фильм?*

КТ: Я на этот счет особенно не задумывался, хотя, пожалуй, поединок на фоне голубой стены больше обязан своим появлением Сэйдзюну Судзуки. Но более всего здесь чувствуется заимствование из титровых эпизодов Джеки Чана или Юэня Вупина из «Змеи в тени орла». Заснеженный сад — это, скорее всего, смесь Фукасаку и Серджо Леоне. Я играю на японских элементах без всякой задней мысли, без тени иронии, хотя и без намека на мораль кодекса чести в духе Судзуки, конечно, не обошлось. Мне всегда хотелось буквально процитировать Серджо Леоне, еще прежде чем я вообще начал что-то ставить, и мои мексиканские заморочки всегда были осовремененными, но неприкрытыми версиями из фильмов Леоне. А теперь цитирую его, так сказать, по-японски. Если бы этот эпизод не сработал так эффективно, как в результате получилось, тогда и картину не резали бы на две части, потому что, на мой взгляд, он идеально исполняет функцию кульминации. Я несколько раз смотрел фильм с разной аудиторией, и все торчали на этой сцене. Я добился своего, получив нужную реакцию в нужном месте. Эта самая тихая сцена оказалась точно там, где должна была быть; вмонтируй я ее чуть раньше, и она не показалась бы настолько тихой.

МО: *Вы феноменальным образом используете музыку, совершенно необычно и крайне эффективно.*

КТ: Что скрывать, это и в самом деле круто — ведь я начал работу над фильмом с покупки саундтреков. До эпохи видео, когда я был ребенком и обожал «Одетого для убийства» и всякое такое, я покупал альбом с саундтреком и слушал музыку, восстанавливая фильм в памяти. Иногда в воображении кино получалось даже лучше. Память ведь не всегда надежна, и иногда мой вариант мне действительно нравился больше. Тогда-то я и начал ставить фильмы — в голове.

Кроме того, я сделал то, что видел в фильмах братьев Шу, —

надергал саундтрек из чертовых альбомов и вставил прямо в свою картину. Западные композиторы ничего не могли поделать с этим пиратством, потому что им пришлось бы лететь в Гонконг, чтобы вчинить иск. Нередко вторичное использование оказывается более изобретательным, чем исходное. «Боксер королевы» открывается с той же темы, что «Шафт», и так зажигает, что я, к примеру, несколько раз прокручивал кассету на начало. Просматривая что-нибудь вроде «Жала мастеров Дракона» раз в пятнадцатый, вдруг нечаянно обнаруживаешь, что там звучит тема Бернарда Херрманна из хичкоковского «К северу через северо-запад».

МО: *Музыка усиливает ощущение вневременности, свойственное всем вашим фильмам.*

КТ: Мы, кстати, обыграли качество записи, которую имели в своем распоряжении. Я решил, что мы запишем музыку не с «мастера», а прямо с моего альбома, даже не с CD.

МО: *Вы как-то сказали, что первые два ваших фильма разворачивались во вселенной Квентина Тарантино, а «Джеки Браун» — во вселенной Элмора Леонарда. Куда же вы поместили «Убить Билла»?*

КТ: Мне всегда казалось, что я располагаюсь в двух вселенных. Есть нормальная вселенная Квентина, в которой для меня сосредоточено все удовольствие кино, но которая гораздо реальнее реальной жизни. Берешь весь смак жанрового кино, добавляешь специи реальной жизни, причем не так, как принято по правилам, и получаешь кайф. Не скажу, что сам выдумал этот рецепт, я освоил его, читая книги Элмора Леонарда, и перенес в кино. Это мир, в котором разворачивается действие «Бешеных псов», «Криминального чтива» и сценария, который я написал к «Настоящей любви».

А еще у меня есть другая вселенная. Тут уже ничего нет от реальной жизни, тут все от кино. Эта вселенная реально существует только на экране, проецируется на экран. «Убить Билла» — первый фильм, который я режиссировал внутри этой вселенной, но мои сценарии к «Прирожденным убийцам» и «От заката до рассвета» тоже существуют в этом универсуме. Как бы поточнее описать различия между этими двумя вселенными… Когда персонажи «Настоящей любви», или «Бешеных псов», или «Криминального чтива» идут в кино, они смотрят как раз такие фильмы.

МО: *«Убить Билла» — фильм, в котором много насилия, но он настолько «чужестранен», что насилие не кажется реальным. Плавающая в крови Софи Фаталь — совсем не то, что Мистер Оранжевый в луже крови.*

КТ: Честно говоря, когда у Софи Фаталь отрезают руку, — это одна из тех сцен, где я подчеркиваю боль. Я не хочу вызвать у зрителя шок и нигде, кроме этой сцены, не акцентирую боль. Иначе мой фильм слишком бы отдалился от того поп-самурайского стиля, который я имею в виду, думая о японском кино не стиля «обреченности» Куросавы, но стиля «Дзатоити», или «Тележки из ада», где у персонажей вместо вен — садовые шланги. Это для меня вопрос эстетики. Не буду использовать термин «комиксовый», но свойственные комиксу отчуждающие приемы здесь присутствуют. Я ни на секунду не пытаюсь уверить вас, что представляю вам реальный мир. На самом деле здесь никого не убивают, кровь тут ненастоящая, а если вам это не нравится, значит, вам просто не нравится красный цвет, потому что вы знаете, что он ненастоящий. В противном случае это было бы не кино.

МО: *Вас не беспокоит соображение, что «чужеродные» элементы осложняют зрителям восприятие тех эпизодов, в которых раскрываются характеры персонажей?*

КТ: В этом заключается моя работа. Крутиться на крошечном грошике. Не на долларовой монете, а на самой мелкой медяшке. Зрителю судить, насколько мне это удается. Мне кажется, я сделал то, что хотел, — дать по башке, а потом рассмешить. Так я себе это представляю.

Алфавитный указатель имен и названий

Агентство Уильяма Морриса 198
Актерская студия 57, 70
Аллен Вуди 132, 296
Аллен Нэнси, *Прокол* 202
«Американская кинематографическая ассоциация» (Motion Picture Association of America, MPAA) 268
Ангер Билл 90
Андерс Эллисон
Четыре комнаты 11, 20—21, 187, 201
Интервью 219—225
Араки Грег, *Оголенный провод* 85
Ардженто Дарио 83
Аркетт Патрисия 18, 22, 88
Аркетт Розанна 271
Аэроплан 276
Аэропорт 174

Бава Марио 5, 31, 166
Черный шабаш 166
Байки из склепа 205
Бакалов Луис 312
Бакару Банзай 207
Барар Джек, *Дестини включает радио* 20, 201
Баретта 82
Барстоу, Калифорния 246
Бартон Ричард, *Куда залетают только орлы* 203
Бартон Чарльз, *Эббот и Костелло встречают Франкенштейна* 202
Бауэр Эрик 303—310
Беверли-Хиллз, Калифорния 16, 36
Без ума от оружия 89
Бейкер Рик 200
Бейкон Кевин 52
Белые клыки 118
Бельво Реми, *Человек кусает собаку* 105
Бемби 81
Бендер Лоуренс 11, 20, 22, 23, 143
Бешеные псы 18, 28, 35, 54, 70, 141, 186
Дерзкий 142, 147, 151

Криминальное чтиво 19, 180, 194
Беркли Элизабет, *Шоу-гелз* 252
Бернард Джейми 253
Бертон Тим 138
Бест Джеймс 15
Запрещено! (Verboten!) 36
Трое на диване 36
Шоковый коридор 36
Бехар Анри 68, 75
Би-би-си 45
Бигелоу Кэтрин, *Голубая сталь* 86
Билс Дженнифер 189
Бинош Жюльетт 153
Бискинд Питер 11, 14, 219
«Битлз» 204, 224
Битти Уоррен 236
Богарт Хамфри 66, 150, 262
Долгий сон 150
Богданович Питер 152
Бойл Питер, *Джо* 81
Боксер королевы 316
Большой побег 213, 279
Бонд Джеймс 136, 290
Бонзел Андре, *Человек кусает собаку* 105
Бонни и Клайд 178
Брандо Марлон 139
Братья Коэны, Этан (Итан) и Джоэл 34, 90, 138, 184
Просто кровь 34, 90
Братья Маркс 132
Братья Цукер, Джерри и Дэвид 276
Братья Шу 311, 315, 317
Браун Джим 286
Бронсон Чарльз 287
Брунетт Питер 6, 7, 14, 61—67
«Букингемс» 224
Бурман Джон *Избавление* 139, 200, 256
В упор 42
Бушеми Стив
Бешеные псы 6, 18, 29, 50
Билли Батгейт 51
Пресс-конференция по фильму «Бешеные псы» 68—74
«Буэна-Виста хоум видео» 267, 278
Бьюзи Гэри 97
Большая среда 202—203

Серебряная пуля 96

«В центре рядом с тобой» (песня) 83, 199
Вайнштейн Боб 224, 278, 280
Вайнштейн Харви 59, 224, 278, 280, 312, 313
Ван Дорен Мэйми 137
Ван Сент Гас 62, 86, 177
Мой личный штат Айдахо 86
Ван Ю Джимми, *Мастер летающей гильотины , Однорукий боец (Китайские профессионалы)* 256
Вашингтон (город и штат) 65, 122
Верхувен Пауль, *Шоу-гелз* 251
Вилья Лобос Денни, *Ковбой-камикадзе* 49
Винсент Ян-Майкл, *Большая среда* 203
Воины тьмы 134
Вон Роберт 189
Ворон 179
«Вселенная» (игра) 189
Вторая мировая война 159, 212
Ву Джон 58, 74, 83, 84, 87, 101, 102, 122, 222, 289
Пуля в голове 227
Светлое будущее 2 122
Вупин Юэнь, *Змея в тени орла* 315
Выход дракона 257
Вьетнам 146, 159, 213

Габор Ева, *Коты-аристократы* 233
Гарвардский университет 125
Гарфилд Аллен 16, 20, 36
Положение вещей 36
Разговор 36
Гейбл Кларк 249
Гейл Боб, *Кровавый бордель* 205
Гибалевич Дон 12, 256—264
Гиллиам Терри 31, 62
Король-рыбак 194
Гильдия киноактеров 240
Гильдия сценаристов 240
Гир Ричард 49, 63
На последнем дыхании 152, 203
Гладштейн Ричард Н. 28, 29
Год дракона 122
Годар Жан-Люк 7, 8, 31, 37, 59, 128, 168, 169
Безумный Пьеро 122

Король Лир 57
Маленький солдат 31
На последнем дыхании 29, 31, 38, 39—40
Особая банда (Bande à part) 31, 38, 40, 118
Голливуд 27, 28, 29, 54, 88, 91, 116, 117, 119, 128, 130, 142, 148, 150, 179, 184, 192, 197, 201, 226, 243, 245, 248, 262
Гомес Ник, *Закон неизбежности* 86
Гонконг 5, 12, 74, 83, 84, 122, 249, 256, 259, 286, 315, 317
Гордон Стюарт, *Реаниматор* 200
Граница округа Макон 174
Грейс в огне 271
Грир Пэм 14, 22, 41, 126, 252
Джеки Браун 285, 287, 298
Клетка для большой птички 126, 286
Крепкий кофеек 126, 286
Малышка Шеба 126
Фокси Браун 126, 286
Форт Апач, Бронкс 286
Гриффит Чарльз Б. 92
Гришем Джон 89
Грязная дюжина 213, 313

Даймонд Нил, «Девочка, скоро ты станешь женщиной» 115
Даль Джон 290
Ред-Рок-Вест 273
Данте Джо 59, 145
Дарджис Манола 10, 111—115
Де Медейрос Мария 19, 159, 166
Де Ниро Роберт 22, 202, 300
Джеки Браун 282, 291, 301, 309
Таксист 202
Де Пальма Брайан 31, 36, 38, 59, 83, 101, 225
Одетый для убийства 29, 316
Превратности войны 202
Прокол 119, 190, 202, 205, 206
ДеВито Дэнни 29, 55, 87, 197
Фургон 137, 197
Болельщицы 137, 197
Дейл Дик 115
Дейтон Лен, *Гейм, Матч, Сет* 274
Делон Ален 40
Демми Джонатан 37, 145
Тюремное пекло 37
День сурка 174

Депп Джонни 253
Джармуш Джим, *Страннее рая* 129
Джек Потрошитель 117
Джексон Питер, *Живая мертвечина* 200
Джексон Сэмюэл Л. 19, 22
Джеки Браун 282, 287, 300, 301, 308
Криминальное чтиво 114, 118, 133, 155, 157, 161, 166, 171, 178, 218
«Джерси филмз» 29, 55, 87
Джонс Квинси 312
Джонс Томми Ли 19, 203
Раскаты грома 203
Джулиан Макс 125—126
Макинтош 125
Дзатоити 279, 318
Дзатоити и Черный Плащ 284
Ди Каприо Леонардо 253
Дивейн Уильям 203
Дилан Боб 169, 312
«Love and Theft» 312
Диллон Кевин 146
Взвод 145
Дин Джеймс 89, 153
«Дисней», студия 118, 266, 268
Диснейленд 81
Дни нашей жизни 220
Дождись темноты 290, 291
Доннер Ричард 86
Досье Ипкресс 284
Доул Роберт 240, 241
Дочь Д'Артаньяна 138
Дразан Энтони, *Зеброглавый* 86

Жакоб Ирен, *Красный* 139
Жало мастеров дракона 317
Жестокая игра 279
Живешь только раз 89

Зайнфелд 271
Западная Германия 73
Затерянный лагерь 211
Звезда родилась 257
Земекис Роберт
Кровавый бордель 205

Кто подставил кролика Роджера 214
Подержанные автомобили 206
Форрест Гамп 11, 204, 215—217
Интервью 204—218
Золотые девочки 67, 185, 191

Иберт Роджер 178, 230
Игры патриотов 60, 150, 151
Изгоняющий дьявола 250
Иствуд Клинт 52, 286
Куда залетают только орлы 42, 203, 212, 213
Непрощенный 60, 85, 86, 210, 310
Новичок 91

Каганski Серж 293—302
Казан Элиа 30
Канал «Е!» 248, 249
Каплан Джонатан 145
Каракс Лео 153
Карлин Джордж 232, 241
Карпентер Джон 44, 58
Нападение на 13-й участок 257
Нечто 44, 58
Карсон 88, 197, 257, 286
Карсон Л. М. Кит, *Кинозритель* 106
Кассаветес Джон 175
Кегни Джеймс 66, 72
Белая жара 72
Кейдж Николас 21, 233
Кейл Паулина 38, 128, 196, 199, 205, 227
«Воспитание Кейна» 196
«Когда гаснет свет» 38
Кейлин Том, *Обморок* 85—86
Кейн Джеймс М. 92
Кейн Майкл 139
Кейт Брайан, *Сумерки* 135
Кейтель Харви
Бешеные псы 6, 18, 29, 35, 45, 50, 54, 59, 79, 80, 82, 127, 141, 156, 158, 160, 173, 186
Дуэлянты 52
Криминальное чтиво 19, 114, 136, 155, 195
От заката до рассвета 21, 229, 231, 245, 260, 261
Пальцы 52
Последнее искушение Христа 71

Таксист 52
Тельма и Луиза 79
Уязвимый 52
Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Бешеные псы» 68—75
Келли Джим 286
Келли Сара, *Отпадное буги* 283
Кеннеди Джейн 124
Кеннеди, «Альтернативная нация» 245
Кертис Майкл 66
Кесьлевский Кшиштоф *Белый* 274 *Декалог* 271, 274, 279 *Красный* 274 *Синий* 274
Кидман Николь, *Дни грома* 203
Кинг Залман 151
Кинг Стивен 96, 100, 113 «Пляска смерти» 113 *Серебряная пуля* 96
Кинотеатр «Мэджик Джонсон» 288
Кинотеатр немого кино 275
Кинотеатр под куполом 275
Киох Питер 9, 14, 285
Кирби Джек, «Серебряный серфер» 49
«Китайский театр Граумана» 281
Клинтон Билл 237
Клинтон Хиллари 237
Клуни Джордж, *От заката до рассвета* 21, 228, 245, 246, 247, 259, 260, 261
Кобейн Курт 128, 201 *«In Utero»* 201
Кодекс Хейса 150
Коммандо 168
Конго 244
Коппл Барбара 272
Коппола Фрэнсис Форд 145 *Клуб «Коттон»* 168
Корман Роджер 37, 92, 145, 251 *Раздетая для убийства* 251
Королевская горная полиция 173
Король-лев 248
Костнер Кевин *Танцы с волками* 278 *Уайатт Эрп* 191 *Фанданго* 203
Коты-аристократы 233
Коури Келли, *Тельма и Луиза* 194
Коэн Ларри, *Кью* 89
Крамер Стэнли 101
Крейвен Уэс, *Последний дом слева* 200
Кроуфорд Джоан, «Ночь перед Рождеством» 249
Кубрик Стэнли 286 *Заводной апельсин* 60, 84 *Космическая*

одиссея 2001 года 275 *Убийство* 77, 89, 184, 199
Куин Латифа 118
Кунфу 126, 134, 197, 256, 257, 270, 311, 313, 315
Куросава Акира 313
Курцман Роберт 21, 260
Кэмпбелл Джозеф 149
Кэррадайн Дэвид 312
Кэтт Уильям, *Обнаженная одержимость* 251

Ла Гравенезе Ричард, *Король-рыбак* 194
Лавлейс Грейс 16, 227, 231, 236, 237
Лайвси Роджер 95
Лам Ринго, *Город в огне* 184
Лено Джей 232, 271
Леонард Элмор 6, 34, 92, 136, 181, 229, 236, 281, 285, 286, 294, 303, 306, 308, 309, 311, 317
Переключатель 305, 306
Ромовый пунш 22, 229, 236, 281, 285, 286, 294, 306, 308, 309, 311
Леоне Серджо 5, 31, 59, 74, 76, 84, 107, 141, 185, 203, 312, 316
За пригоршню долларов 88
Однажды в Америке 31, 38, 84
Хороший, плохой, злой 107, 310
Леттерман Дэвид 62, 271
Лжец, лжец 275
Ли Брюс 286
Ли Спайк 238
Девушка № 6 17, 21, 238
Линч Дэвид 86, 138
Твин Пикс: Сквозь огонь иди за мной 86
Лихтенштейн Рой 136
Лонг-Бич, штат Калифорния 257
Лонгфелло Генри Уодсворт 63
Лондон 45, 56
Лорел и Харди 64
Лорре Питер, *Руки Орлака* 195
«Лос-Анджелес таймс» 5, 9, 11
Лос-Анджелес, штат Калифорния 9, 15, 35, 52, 56, 76, 108, 177, 185, 196, 198, 222, 225, 226, 227, 234, 239, 257, 271, 285
Лос-Анджелесский окружной музей искусств 195
Лос-анджелесская история 211
Лоусон Лэнс 265—284
Лугоши Бела, *Эббот и Костелло встречают Франкенштейна*

202
Лучший стрелок 11, 192, 193, 235
Лью Люси 312, 314
Льюис Джерри 12, 36
Льюис Джульетт 19, 229
От заката до рассвета 19, 229
Интервью 243—255
Люмет Сидни 206
Собачий полдень 142
Принц города 206

Мавры 124
Мадонна 21, 41, 51, 63, 71, 78, 89, 117, 154, 158, 192, 220
«Как девственница» 41, 71, 78, 89, 154, 192
«Мадоннарама: Очерки о сексе и поп-культуре» 89
Макартур Чарльз, *Его девушка Пятница* 92
Макбрайд Джим 152, 203
На последнем дыхании 29, 49, 152, 203
Макинтош 125, 126, 286
Маклахлен Кайл, *Шоу-гелз* 252
Маклин Элисон, *Крушение* 54
Малик Теренс 88
Пустоши 88, 89
Мамет Дэвид 78, 307, 310
Мандинго 251
Манкевич Джозеф 30
Марвин Ли 170
Марин Чич 20, 21, 247, 248
Марсель 66
Мартин Дин, *Рио-Браво* 202
Международный союз театральных и сценических деятелей (IATSE) 239
Мейер Расс 228
Мельвиль Жан-Пьер 7, 31, 40, 48, 66, 92, 164
Стукач 164, 165
Микер Ральф 113, 135
Целуй меня насмерть 113
Микки-Маус 118
Милиус Джон 59
Большая среда 203—204
Дилинджер 122
Жизнь и времена судьи Роя Бина 211
Иеремия Джонсон 211
«Мирамакс филмз» 8, 18, 19, 20, 22, 23, 87, 118, 179, 187, 194,

223, 224, 259, 278, 284, 285, 312
Митчелл Камерон 135
Митчум Роберт 59, 135
«Могущественная Афродита» 282
«Модести Блейз» 120
Монро Мерилин 137, 153
Морриконе Эннио 115, 312
Мотылек 310
Муни Джошуа 10, 116—128
Мэдсен Майкл 6, 18, 23, 59, 114
Бешеные псы 29, 59, 63, 82, 83, 84, 142, 156, 162, 166, 170
Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Бешеные псы» 68—75
Убить Билла 312

«На Юг через Юго-Запад», кинофестиваль 284
Невер Камилла 5, 30—32
Нельсон Джад, *Фанданго* 203
Нин Анаис, *Генри и Джун* 241
Ниогре Юбер 9, 33—56, 129—140
Новое немецкое кино 220
Ноксвилл (США, штат Теннесси) 15, 88, 184, 196
«Ночная строка» (Nightline) 271
Нью-Йорк 52, 71, 142, 173, 225, 246, 285
«Нью-Йоркер» 38
Нью-Йоркский кинофестиваль 16, 178, 188, 236
Нью-йоркская полиция 271
«Ньюсуик» 194
«Нэк» (The Knack), «Моя Шарона» 120

Обычные подозреваемые 243
Один дома 244
Один неверный шаг 174
Одноглазые валеты 42, 107
Олдмен Гэри 114
Настоящая любовь 18, 97
Олдрич Роберт, *Целуй меня насмерть* 113
Олсен Марк 311—319
Олтмен Роберт
Долгое прощание 152
Короткий монтаж 155, 167
Нэшвилл 167
«Оскар» 188, 201, 204, 205, 215, 272
Остин, Техас 284

Остров Уэйк 133, 159
Очарованный 89

«Панасоник» 274
Париж 8, 63, 186, 201
Паркс Майкл 24, 59
Киллер 232
От заката до рассвета 232
Тут пришел Бронсон 59
Пауэлл Майкл, *Жизнь и смерть полковника Блимпа* 95
Пачино Аль 114
Пекинпа Сэм 106, 122, 177
Дикая банда 122, 256
Пекинская киноакадемия 264
Пекинский кинофестиваль 264
Пелвурд Бено, *Человек кусает собаку* 105
Пенн Крис
Бешеные псы 18, 29, 77, 82, 166, 173
Настоящая любовь 18, 97
Пенн Шон 220, 225, 233
Первая мировая война 159
Перчатка 265
Пиплз Дэвид 210
Герой 210
Непрощенный 210
Пири Джеральд 14, 57—60
Питт Брэд 18, 253, 254
Пламмер Аманда, *Криминальное чтиво* 19, 114, 127, 133, 166, 275
Плохие новости для «Медведей» 128
Подлодка 74
«Позитив» 8, 10, 129—140
Познание плоти 80—81, 185
Поколение X 116, 189
Полански Роман 53
Бесстрашные убийцы вампиров 53
Жилец 53
«Политически некорректен» 270, 271
Последнее соблазнение 273
Последнее танго в Париже 73
Последний герой боевика 149
Потерянный рай 273
Прайор Ричард 308
Макинтош 125—126

Этот ниггер — сумасшедший 232
Пресли Элвис 63, 172
Прессбюргер Эмерик, *Жизнь и смерть полковника Блимпа* 95
Привидение 278
«Придурки из Хаззарда» (игра) 189
Пушки острова Наварон 213
Пфайффер Мишель 234
Пэлтроу Гвинет 254
Пять пальцев смерти 257

Разрушитель 149
Райдер Вайнона, *Реальность кусается* 116
Рамирес Ричард 34, 109
Рассвет мертвецов 143, 189
Рассел Кен 91
Рассел Курт 24, 58
Расёмон 177
Раушенберг Роберт 136
Реальность кусается 116, 120
Рейнольдс Берт 286
Рейнольдс Кевин, *Фанданго* 203
Рено Дженет 121
Ричард III 134
Родригес Роберт 17, 227, 228
Грайндхаус 24
Музыкант 86, 227
От заката до рассвета: дочь палача 276, 277
От заката до рассвета 12, 21, 205, 243, 259, 260, 293
Отчаянный 11, 17, 20, 219, 221, 227
Четыре комнаты 11, 12, 20—21, 201
Интервью 219—225
Розанна 123
Рокуэлл Александр
Четыре комнаты 12, 20—21, 187, 201
Интервью 219—225
«Роллинг стоун» 11, 194
«Роллинг стоунз» 204
Ромер Эрик 31, 83, 175, 227
Рот Тим 219, 233
Бешеные псы 6, 18, 29, 45, 50, 64, 79, 82, 162
Криминальное чтиво 19, 114, 127, 133, 162, 166, 275
Пресс-конференция в связи с премьерой фильма «Бешеные псы» 68—75
Роуг Николас 86

Руки Орлака 195
Рурк Микки 233
Рэй Альдо, *Сумерки* 113, 135
Рэй Николас 31
Рэйми Сэм 184
Зловещие мертвецы 34
Рэймс Винг 19, 308
Рэндл Тереза, *Девушка № 6* 21, 238

Сага Дзюнъити, «Признания якудзы» 312
Сазерленд Кифер 52
Сайзмор Том, *Прирожденные убийцы* 19, 97
Сарджент Джозеф, *Операция «Пелем 123»* 184
Секретные материалы 270, 271
Секс, ложь и видео 200
Секула Анджей 8
Бешеные псы 45, 46
Криминальное чтиво 136, 137
Мед и яд 45
Семейка Брэди 270
Семейка Партридж 270
Серк Дуглас 8, 83, 89, 92, 153
Сигел Дон 175
Грязный Гарри 143
Убийцы 88
Силвер Джоэл 112, 168
Джексон-мотор 168
Коммандо 168
Симен Мишель 9, 10, 33—56, 129—140
Синглтон Джон 177
«Сине-Тел» 16, 18, 186
«Синемакс» 268
Сицилия (остров) 124
Скалолаз 149
Скорая помощь 226, 271, 272, 279
Скорость 147, 174
Скорсезе Мартин 60, 119, 145, 177, 246, 296, 300
Таксист 52, 202, 206, 267
Хорошие парни 81
Скотт Тони 20, 99, 100, 198
Дни грома 203
Лучший стрелок 193
Месть 98, 168
Настоящая любовь 9, 18, 34, 88, 90, 93, 99, 102, 104, 126, 142,

161, 177, 191, 193, 303
Последний бойскаут 99
Слейтер Кристиан, *Настоящая любовь* 18, 88, 192
Смертельное оружие 65, 278
Смит Гэвин 10, 152—175
Сорвино Мира 276, 282
Спасатели Малибу (Пляжный патруль) 6, 119, 191
Спилберг Стивен 227, 232, 276
Близкие контакты третьего вида 226
Челюсти 214, 215, 226
Сталлоне Сильвестр 227
Станиславский К. С. 305
«Старз!» (телеканал) 268
Старски и Хатч 45, 157
Стил Барбара 189
Стиллман Уит 271
Стоун Оливер 100, 101, 184
Взвод 145, 189—190
Джон Ф. Кеннеди 211, 212
Прирожденные убийцы 18, 19, 90, 98, 100, 101, 102, 126, 127, 142, 177, 183, 184, 191, 193, 283, 303
Стоун Шерон 250, 251, 290
Основной инстинкт 251
Стюарт Джеймс, *Веревка* 162
«Субботним вечером в прямом эфире» (*Saturday Night Live*) 181, 238
Судзуки Сэйдзюн 315
Суини Джулия 181, 186
Это Пат 20, 191
Суперполет 126
Сэлинджер Дж. Д. 112
«Сага о Глассах» 6, 130, 166—167, 194
Сэффорд Тони 58

«Тайм» 194, 204
Тарантино Квентин
«Капитан Пушистый Персик и бандит Килька» 15, 197—198
Бешеные псы 5—10, 14, 16, 27—34, 38, 39, 42—44, 47, 56—59, 61, 62, 65, 66, 68—82, 84—90, 93—96, 98—100, 103, 104, 107, 108, 112, 116, 117, 127, 129, 132, 137, 138, 141, 144—146, 151—158, 160, 162—164, 166, 167, 170, 172, 173, 177—180, 184—186, 188, 189, 191, 194, 196, 198, 199, 207, 208, 226, 262, 267, 268, 278, 279, 282, 287, 295, 297—299, 303, 313, 317, 318
Девушка № 6 17, 238

День рождения моего лучшего друга 8, 15, 16, 33, 67, 197
Дестини включает радио 17, 187, 201, 226—227
Джеки Браун 13, 14, 17, 281, 282, 285—292, 294—301, 303—311, 317
Криминальное чтиво 7, 10, 16, 17, 19, 29, 55, 56, 87, 90, 92, 100, 108, 109, 111—115, 118—121, 127—138, 141, 142, 144, 152—157, 159—162, 165—168, 170—172, 174, 175, 176, 178—183, 186, 188—191, 193—195, 198, 200, 204, 207, 208, 215—218, 221, 226—230, 233—236, 238, 239, 245, 262, 264, 267—270, 275, 277—279, 282, 283, 285, 287, 288, 290, 293—299, 303, 308, 312, 317, 318
Настоящая любовь 8, 9, 16, 18, 33, 34, 88—93, 96—99, 102, 104, 107, 112, 116, 117, 124—127, 142, 161, 172, 173, 177—179, 185, 186, 191—193, 206, 207, 240, 303, 304, 317, 318
От заката до рассвета 12, 16, 17, 21, 205, 227—232, 236, 238, 239, 243, 245, 246, 259—262, 269, 276, 277, 283, 284, 290, 293, 317
Прирожденные убийцы 8, 9, 16, 17, 18, 33, 34, 88, 90, 91, 93, 96, 98, 100—102, 104—107, 126, 127, 142, 177—180, 183—185, 191, 193, 194, 201, 240, 283, 303, 317
Спи со мной 11, 16, 187, 192, 226, 235
Убить Билла 17, 23, 311—318
Четыре комнаты 11, 12, 17, 20—21, 187, 201, 219—225, 226, 293
Таун Роберт 92
Ташлин Фрэнк 214
Тейлор Элла 9, 76—87
Тело и душа 139
Телохранитель 134
Терминатор (персонаж) 212
Терминатор 2: Судный день 278
Техасские рейнджеры 228
Тирни Лоуренс 57
Бешеные псы 18, 29, 53, 73, 77, 82, 173
Дьявол путешествует автостопом 57
Тобак Джеймс, *Пальцы, Уязвимый* 52
Толанд Грегг, *Гражданин Кейн* 196
Томей Мариса, *Дождись темноты* 291
Томпсон Джим, «Побег» 262
Тор 49
Торренс, Калифорния 15, 185, 197
Траволта Джон 114, 190, 191, 206, 250, 282, 283
Достать Коротышку 282, 283
Криминальное чтиво 7, 19, 118, 119, 127, 130, 135, 141, 142, 153, 161, 166, 170, 178, 183, 190—192, 227, 233, 282, 295

Основные цвета 282
Прокол 114, 119, 190, 202, 205
С возвращением, Коттер 190, 227
Смотрите, кто говорит 190
Смотрите, кто еще говорит 192
«Трайстар пикчерз» 87, 179, 194
Триер Ларс фон 274
Королевство 274
Медея 274
Рассекая волны 274
Турман Ума
Криминальное чтиво 19, 23, 127, 142, 144, 153, 166, 170, 171, 178, 227, 229, 230, 233
Приключения барона Мюнхгаузена 230
Турнер Жак, *Сумерки* 113, 135

Уайльд Дэвид 11, 188—203
Убийственный выводок мамаши Баркер 190
Уизерс Билл 288
Уиллис Брюс 135
Криминальное чтиво 19, 113, 127, 142, 159, 166, 171, 178
Уилфорд Чарльз 6, 112, 136
Майами-блюз 136
Уильям Крис 204—218
Уильямсон Фред 286
Улучшение дома 271
Уокен Кристофер 114
Криминальное чтиво 19, 133, 159
Настоящая любовь 18, 97, 161
Уолбрук Антон 95
Уолш Рауль 66, 150
Ночная дорога 89
Уэйли Фрэнк 171
Уэйн Джон 7, 59, 202
Уэллс Джон, *Скорая помощь* 272
Уэско Дэвид 137

«Фангория» 259
Фассбиндер Райнер Вернер 175, 274
Берлин, Александерплац 274
Феррара Абель 83, 177
«Филипс» 274
Фишбурн Лоуренс (Ларри) 114
Флинт Джон 59, 203

Раскаты грома 203
Флойд, Красавчик 122
Фокс Вивика 23, 312, 314
Фокс Дэвид Дж. 5, 27—29
Фоллоуз Мэган 97
Серебряная пуля 96, 97
Фонда Бриджит, *Джеки Браун* 22, 282
Форбс Мишель, *Отдел убийств* 271
Форд Джон, *Человек, который застрелил Либерти Вэлэнса* 143
Форд Харрисон, *Игры патриотов* 60
Фостер Джоди, *Таксист* 202
Фостер Роберт, *Джеки Браун* 22, 282
Франкенштейн (монстр) 144, 202
Франклин Ричард 59
Франция 34, 56, 66, 78
Французская «новая волна» 7, 8, 152, 220
Фрирз Стивен, *Герой* 210
Фройнд Карл 195
Метрополис 196
Руки Орлака 195
Фукасаку Кэндзи 315
Фуллер Грэм 5, 10, 14, 88—110
Фуллер Сэмюэль 36, 59, 92

Хайасен Карл 103
Хамберт Деннис 186
Ханна Дэрил 312
Хартли Хэл 296
Хаскелл Молли, *Любовь и другие инфекционные заболевания* 236
Хассельхофф Дэвид 119, 192
Хаттон Брайан Дж. 203
Куда залетают только орлы 42, 203, 212
Хейс Айзек 312
Хект Бен, *Его девушка Пятница* 92
Хеллман Монти 28, 47, 48
Двухполосное шоссе 58
Игуана 58
Калитка в ад 88
Огонь на поражение 47, 58
Побег в никуда 47
Побег к ярости 88
Херрманн Бернард 312, 317
К северу через северо-запад 317

Хилл Джек, *Крепкий кофеек, Фокси Браун* 259
Хичкок Альфред 216
Веревка 162
К северу через северо-запад 317
Хоберман Дж. 12, 226—242
Хоппер Деннис, *Настоящая любовь* 18, 97, 117, 161
Хоук Итан (Этан) 116
Хоукс Говард 7, 59, 150, 181, 202, 296, 297
Долгий сон 150
Рио-Браво 107, 202, 206, 297, 298
Хоффман Дастин, *Честный срок* 81
Хьюз Аллен 125
Хьюз Альберт 125
Хьюстон Джон, *Жизнь и времена судьи Роя Вина* 211
Хэйм Кори 97
Серебряная пуля 96, 97
Хэммет Дэшиел 92

Чан Джеки, *Змея в тени орла* 315
Чандлер Реймонд 92
Человек от Д. Я. Д. И. 270
Человек-паук 49
Чем заняться мертвецу в Денвере 243
Черная мама, белая мама 286
«Черная маска» 55, 92, 111, 181
Чешир Годфри 141—151
Чункингский экспресс 259

Шафт 118, 317
Шварценеггер Арнольд 112, 236
Швейцарский Робинзон 209
Шерман Бобби 29, 248
Ши Кэт, *Ядовитый плющ* 86
Шоссе 273
Шоу Роберт, *Челюсти* 215
Шоу ужасов Рокки Хоррора 268
«Шоутайм» 268, 273, 274
Шпигель Скотт 91, 106, 277
Новичок 91
Шредер Пол 83, 152
Штольц Эрик 19
Криминальное чтиво 127, 142, 308
Убить Зои 19, 142

Эббот и Костелло 64, 81
Эббот и Костелло встречают мумию 144
Эббот и Костелло встречают Франкенштейна 144, 202
Эббот и Костелло летят на Марс 284
Эйвери Роджер 13, 15, 49, 90, 141, 180, 184, 185, 198, 221, 235, 276, 283
Во власти ада 182
Криминальное чтиво 11, 19, 129, 131, 180
Спи со мной 235
Убить Зои 19, 142, 180, 198, 283
Интервью 143—151
Эйзенштейн Сергей 228
Эстерхаз Джо 250
Основной инстинкт 251
Шоу-гелз 241, 251
Шлюха 251
Этот безумный, безумный, безумный мир 209
Эттайес Дэниел, *Серебряная пуля* 96

Юдович Мим 12, 243—255
«Юниверсал пикчерз» 266

Я — американец 200
Якин Боаз 142, 147, 277
Дерзкий 142, 147
Я мечтаю о Дженни 90
Япония 34, 56, 134, 275, 312

«MTV» 177, 245

notes

Примечания

1

Оригинальное название «Reservoir Dogs» («Резервуарные псы») звучит крайне загадочно.

2

Exploitation — термин, обозначающий большую группу фильмов, откровенно спекулирующих на сексе, насилии, перверсиях, расовых проблемах. Иногда в тексте могут встречаться варианты этого термина, указывающие, что́ именно служит объектом эксплуатации в данной картине, например: sexploitation, blaxploitation и т. п. — *Прим. ред.*

3

Merde — дерьмо (*фр.*).

4

Герой популярных во Франции комиксов бельгийского художника Эрже, выходящих с 1929 г.

5

Дата передачи Гонконга из-под британской юрисдикции под китайскую.

6

«Три придурка», герои знаменитого цикла короткометражных комедий 1920—1930-х гг.

7

Ричард Рамирес (р. 1960) — американский серийный убийца-психопат.

8

То есть «Short Cuts» (фильм Роберта Олтмена, 1993) и «Close Shave» (третий короткометражный мультфильм Ника Парка про Уоллеса и Громита, 1995).

9

Green Lantern (Зеленый Фонарь) — супергерой, персонаж комиксов, выходивших в 1940–1949 гг. и с 1959 г. до наших дней.

10

Случайная удача (*фр.*).

11

Продюсер Исмаил Мерчант и режиссер Джеймс Айвори учредили в 1961 г. компанию Merchant Ivory Productions, снимавшую (главным образом в Индии) психологические драмы, рассчитанные на европейскую и мировую дистрибуцию, в т. ч. экранизации произведений Генри Джеймса, Э. М. Форстера, Аниты Десай, Кадзуо Исигуро.

12

Игра слов: destiny (*англ.*) — судьба.

13

Автором дня (*фр.*).

14

Во вступительной сцене «Прокола» герой Траволты, перечисляя названия дешевых ужастиков, на которых он работал, упоминает фильм под названием «Кровавый бордель».

15

Крупная американская сеть розничной торговли.

16

Гвинет Пэлтроу — сейчас уже бывшая девушка Брэда Питта. После этого Питт был женат на Дженнифер Энистон, а в настоящее время состоит в браке с Анджелиной Джоли.

17

Так называла Квентина мать — по первой букве имени Q. Многие друзья детства до сих пор его так называют.

18

Л. Кэрролл. «Морж и плотник» (из «Алисы в Стране чудес»; пер. Д. Орловской).

19

Дети и подростки до 17 лет допускаются только в сопровождении взрослых.

Motion Picture Association of America — Американская кинематографическая ассоциация.

21

U. N. C. L. E. — Объединенная сеть усиления законности.

22

Дети могут смотреть фильмы этой категории в сопровождении родителей.

23

Компьютер из «Космической одиссеи 2001 года» Кубрика — Кларка.

24

Шмаровоз (*англ.*).